

I 10840



1971
ci
ne
almanah

**COPERTA I**

Prefigurează oare **Raquel Welch** cu frumusețea ei dintotdeauna tipul femeii viitorului?

COPERTA IV

Simbol contestat și elogiât al vedetei deceniului VII — **Brigitte Bardot**

**1960—1970**

- 2 Calendarul deceniului
- 11 Criticilor noștri
- 15 Actorii noștri și rolurile lor
- 76 Conștiința imaginii
- 80 13 regizori + 1 operator
- 129 Spectacolul spectacolelor festive
- 134 Recordurile deceniului
- 170 Cel puțin o cărămidă

*Valerian Sava
Sanda Faur
George Littera
Laura Costin
Mircea Alexandrescu*

Eva Sirbu

**GENURI VEDEȚĂ ÎN DECENIUL VII**

- 26 Filmul politic și ispitele comerciale
- 34 Adio Mr. Bond!
- 30 O.K. Joe!
- 38 Un saloon, un colt, o diligență
- 42 Aș vrea să mi se arate omul care nu a cîntat niciodată

*Ov. S. Crohmăniceanu
Gelu Ionescu
Radu Cosașu
Al. Racoviceanu
D.I. Suchianu*

**IDOLI DE IERI ȘI DE AZI**

- 193 Sfinxul unei lumi fără mistere

Ecaterina Oproiu

**PROFIL '70**

- 46 Noi veniți în jocul de umbră și lumină
- 96 Ce nu știe spectatorul despre 10 000 de săbii
- 146 Cel mai disputat film al anului: «Zabriskie Point»

Mihai Iacob

**ANCHEȚE**

- 6 Dacă vă gândiți la ultimul deceniu, ce fapt cinematografic a fost cel mai semnificativ?
- 148 Ați scris despre cinema? Ați greșit vreodată?
- 192 Omulețul lui Ion Popescu Gopo în anii '70
- 203 Cum întâmpinați deceniul VIII?

CINE-GLOB

- 51 Meridianul I cinematografic trece prin est
- 55 Înainte și după copilăria lui Ivan
- 64 Unul sau mai multe minute de adevăr
- 70 Va exista un «21-st Century fox»?

*Marghit Marinescu
Eduard Constantinescu
Maria Aldea*



Sumar:

BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIU

130 JAN 2021

FILM ȘI ISTORIE		
137 142	Frontul secret Duel Chaplin-Hitler	Nicolae Minei Paul B. Marian
ARS AMANDI		
86 92 96	Iubirea ca o pasăre Te iubesc, te iubesc «Un bărbat și o femeie» — scenariu Traducere: Rodica Lipatti Cine-portrete: Lelouch, Aimée, Trintignant, Barouch	Nina Cassian Alice Mănoiu Claude Lelouch Alice Mănoiu
PUBLICUL		
152 160 166	Noi, noi, noi și filmele noastre Cînd stelele se sting Billy mincinosul la Tîrgu-Neamț	Constantin Teodori H. Dona Belphegor
TV		
177 182	Cocktail-serial Puțină telereflexie după două decenii de televizi	Romulus Vulpesu Valentin Silvestru
CINEPILULE		
59 136 169 135	Lunga naștere a filmului Autoportretul unui cow-boy Arta de a fi scaun Cinemușatisme	Ana Blandiana Dan Nuțu Ștefan Georgescu Tudor Mușatescu
FILM ȘI MELODIE		
60	Un virus numit cinema	Rodica Aldulescu
VORBE DE DUH		
68 186	Tăcerea e de aur? Cineconcurs Cinerebus	
APOCRIFE		
33	Însemnări la un album	Aurel Mihailopol
DESTINE PARALELE		
198	Au dispărut prea devreme	Magda Mihăilescu



12310

1960:

- An fast pentru italieni. Fellini triumfă: «La dolce vita». Bătălia lui Hernani pentru «Aventura», realizat cu un an înainte. Alte elogi pentru Antonioni: «Noaptea».
- Visconti: «Rocco și frații săi».
- Explozia Free Cinema: Richardson, Reis: «Sîmbătă seara, duminică dimineața».
- Noul val în efervescență: Godard, Truffaut, Malle, Vadim, Rivette, Demy.
- Declin la Hollywood, N.A.C. (New American Cinema) intră zgomotos în arenă: «Umbre» de Cassavetes.
- UFA zguduită de criză.
- Semne de reînnoire în cinematograful sovietic: «Balada soldatului» de Ciuhrai, «Dragostea lui Alioșa» de Tumanov și Sciukin.
- Polonezii prind gustul superproducțiilor: «Cavalerii teutoni» de Ford.
- Violența japoneză: «Focuri în cîmpie» de Kon Ichikawa.
- Hitchcock nu se dezmințe: «Psycho».
- Succesul documentarelor lui Leacock.
- Trnka, Pojar, Brdecka domină animația cehoslovacă.
- B.B. și Sophia Loren devin (în sfîrșit) actrițe («Adevărul» de Clouzot, «Ciociara» de De Sica).
- Mor Victor Sjöström și Mack Sennett.



Free Cinema:
Rita Tushingham



Farmecul slav
(Beata Tyszkiewicz)



Demonul blond
(Jean-Paul Belmondo)

1961:

- Triumful cinematografului politic: «Salvatore Giuliano» de Francesco Rosi.
- Triumful estetismului: «Anul trecut la Marienbad» de Resnais.
- Resurecția musicalului: «West Side Story», în regia lui Wise și coregrafia lui Robbins.
- Ofensiva cinévérité-ului: «Cronica unei veri» de Rouch și Morin.
- O capodoperă a lui Buñuel: «Viridiana».
- Lauri pentru Truffaut: «Jules și Jim».
- Kawalerowicz se impune: «Maica loana a îngerilor».
- Revelația argentiniană: L. Torre-Nilson.
- În Italia, afirmarea tinerei generații: De Seta, Olmi, Pasolini, Petri, Baldi, Damiani, Gregoretti.
- N.A.C. în luptă acerbă cu Hollywoodul: «Om de legătură» («The Connection») de Shirley Clarke.
- Un rol pentru Mastroianni: «Divorț italian» de Germi.
- Vukotić cîștigă supremația în animația iugoslavă.
- Mor Gary Cooper și Andrzej Munk.



Inimitabilul Laughton

1962:

- Fellini se dezlănțuie: «8 1/2».
- Buñuel, mai crud ca niciodată: «Îngerul exterminator».
- Welles îl citește pe Kafka («Procesul»), Cacoyannis pe Euripide («Electra»), Visconti pe Lampedusa («Ghepardul»).
- Bresson și istoria: «Procesul Ioanei d'Arc».
- Tinerețea unui maestru și maturitatea unui debutant: «Nouă zile dintr-un an» de Romm și «Copilăria lui Ivan» de Tarkovski.
- Richardson ne învață «Gustul mării».
- Primul lungmetraj al lui Polanski: «Cuțitul în apă».
- Zurlini se afirmă: «Cronica familială».
- Varda: «Cleo de la 5 la 7».
- Lenica desenează «Labirintul».



O față și jumătate
(Claudia Cardinale)



Ingerul negru
(Alain Delon)

1963:

- O'Toole intră în constelația marilor staruri: «Lawrence din Arabia» de Lean.
- Anna Magnani în «Mamma Roma» de Pasolini.
- Apare ultimul volum din «Ce este cinematograful?», monumentală operă a lui Bazin.
- Mor Charles Laughton și Marilyn Monroe.

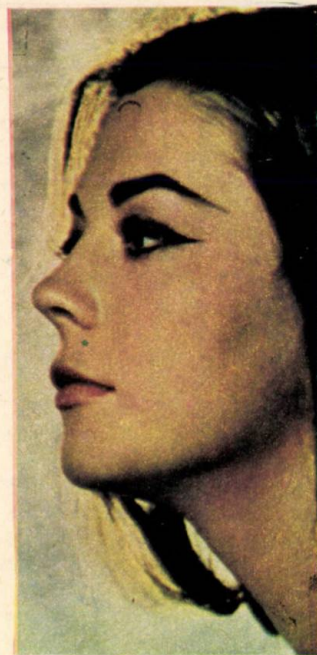


Neuitata Marilyn

- O mare revelație japoneză: Kobayashi («Harakiri»).
- Englezii își apără prestigiul: «Tom Jones» de Richardson, «Viață sportivă» de Anderson, «Billy mincinosul» de Schlesinger.
- Rosi își continuă drumul: «Cu mâinile pe oraș».
- James Bond asaltează ecranul.
- Robbe-Grillet intră în breasla regizorilor: »Nemuritoarea«.
- Resnais: «Muriel».
- Malle: «Focul fatidic».
- Preminger: «Cardinalul».
- Hitchcock: «Păsările».
- Kazan: «America, America».
- Vocația politică a documentarului: «Cuba Si...» de Marker, «Mourir à Madrid» de Rossif.

1964:

- Erupția noului cinematograf ceh: Forman.
- O capodoperă a lui Bergman: «Tăcerea».
- Toată lumea cîntă împreună cu Demy: «Umbrelele din Cherbourg».
- Prolog la «cinema nuovo» brazilian: «Vieți uscate» de Dos Santos.
- La italieni, în primele rînduri se plasează Bertolucci și Pasolini («Înainte de revoluție», «Evanghelia după Matei»).
- S.U.A. — F. Perry («David și Lisa»).
- Losey cîștigă partida.
- Shakespeare ecranizat din nou: «Hamlet» de Kozințev.
- Recital actoricesc: Quinn în «Zorba grecul» de Caeoyannis.



Splendoare în iarbă
(Natalie Wood)



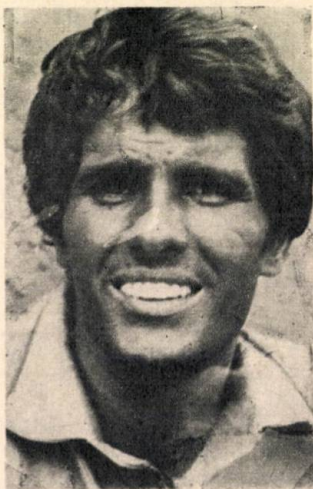
Don Juanul anilor '60
(Marcello Mastroianni)



Feminitatea în stare pură
(Monica Vitti)

1965:

- Buñuel: «Simon din desert».
- Mitologie felliniană: «Giu-tietta degli Spiriti».
- Allio: «Bătrâna doamnă nedemnă».
- Varda: «Fericirea».
- Lester: «The Knack».
- Pontecorvo: «Bătălia pentru Alger».
- Huțiev: «Am 20 de ani».
- Wyler: «Obsedatul».
- Kobayashi: «Kwaidan».
- O revelație poloneză: Skolimowski.
- «Noul cinema» pătrunde în Canada și Republica Federală a Germaniei (J.P. Le-febvre, Groulx, J.M. Straub).
- Westernul-spaghetti cucereste lumea.
- Un cuplu pe care nu ni-l imaginăm: Bardot-Moreau («Viva Maria» de Malle).
- «Pădurea spânzuraților» al lui Ciulei e distins cu premiul pentru regie la Cannes.



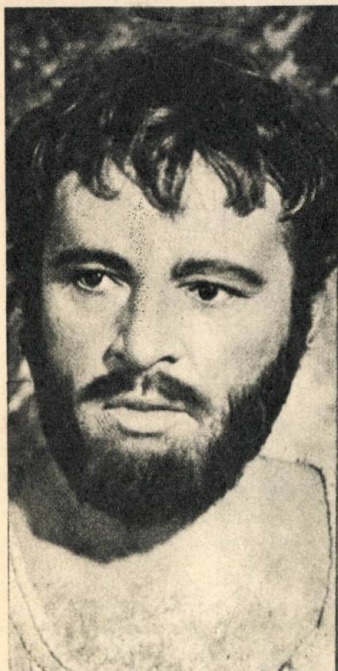
Giuliano Gemma

1966:

- Filmul cehoslovac, succes după succes (Forman, Chytilova, Nemeč, Menzel, Schorm Jires).
- Un debut ieșit din comun: Bellocchio («Cu pumnii în buzunar»).
- Bresson: «La întâmplare, Balthazar».
- Reisz: «Morgan, un caz de tratat».
- Zetterling: «Îndrăgostiții».
- Koncealovski: «Primul învățător».
- Lirism ucrainian: «Umbrele strămoșilor uitați» de Paradjanov.
- Superproducții italo-americeane: «Biblia» de Huston
- «Chabadabada» intră în dicționar grație lui Lelouch
- Nume noi, filme memorabile: iugoslavii Makavejev și Hladnik, maghiarii Jancso și Szabo.
- Mamaia devine o capitală a animației mondiale.
- Brando și Loren în «Contesa din Hong-Kong» de Chaplin.
- Mor Buster Keaton, Walt Disney și Nikolai Cerkasov.



«Șoricelul» lui Disney



Veșnicul tânăr furios
(Richard Burton)



Hollywood via Barrandov
(Olinka Berova)



Eleva lui Pygmalion
(Audrey Hepburn)

1967

- Rocha impune noul cinema brazilian («Dumnezeul negru și diavolul blond»).
- S.U.A.: «Bonnie și Clyde» de Penn, fabulos succes de public.
- Lelouch nu dezarmează: «A trăi pentru a trăi».
- Bresson: «Mouchette».
- Bergman: «Persona».
- Noi cineaști suedezi (Widerberg, Troell).
- Expansiunea filmului maghiar (Szabó, Gaál, Kosá, Kovacs, Pál, Jancso).
- Căutări fructuoase în cinematograful sovietic și iugoslav.
- Un italian la Londra: Antonioni — «Blow-up».
- Mor Pabst, Spencer Tracy, Zbigniew Cybulski și Sadowl.

1968:

- «Odiseea spațiului 2001» science-fiction-ul lui Kubrick domină întreaga producție nord-americană.
- Viața cinematografică europeană sub semnul contestației.
- Etats généraux du cinéma.
- Întreruperea Festivalurilor de la Cannes și Veneția.
- Afirmarea filmului cubanez (T.G. Alea, J.G. Espinosa, Solas, Gomez).
- Italia: «Romeo și Julieta» de Zeffirelli și «Teorema» de Pasolini.
- Anglia: «If» de Anderson.
- Animație engleză: «Submarinul galben» de G. Dunning.
- Franța: «Les gauloises bleues» de Cournot.
- Bulgaria: «Balonul» de B. Jeliakova.
- Mor Victor Iliu, Ramon Novaro.

1969:

- C capodoperă a lui Tar- kovski: «Andrei Rubliov».
- Film și politică. «Z» de Gavras.
- Béjart devine cineast: «Bhakty».
- Dickens și musicalul: «Oliver» de Reed.
- A. Polonsky: «Willie Boy».
- Visconti: «Damnații».
- Fellini: «Satyricon».
- Pasolini: «Porcile», «Medeea».
- Katharine Hepburn și Barbra Streisand obțin Oscarul.
- Alger: primul Festival pan-african.
- Retrospectiva Harry Langdon la Festivalul de la Avignon.
- Mor Robert Taylor, Boris Karloff, Judy Garland, Leo Mc Carrey.

1970:

- Antonioni în S.U.A.: «Zabriskie Point».
- Filme bune la Festivalul de la Cannes («M.A.S.H.» de Altman, «Ultimul Leo» de Boorman, «Anchetarea unui cetățean aflat în afara oricărei bănuieli» de Petri, «Șoimii» de Gaal, «Fragi și sînge» de Hagman).
- Michel Simon veșnic tânăr: «Concert pentru trei flaute» de Zampa.
- Fellini la Festivalul de la Veneția: «Clovni».
- Mor Lev Kuleșov, Bourvil, Luis Mariano, Grigore Vasiliu Birlic, Ștefan Ciobotărașu.

1960
1970

**DACĂ
VĂ GÎNDIȚI
LA ULTIMUL
DECENIU
CE**

FAPT CINEMA- TOGRAFIC

**A FOST
CEL MAI**

SEMNI- FICATIV ?



*Starul contra star
(Julie Christie)*

AUREL BARANGA
(*România*)
«Nimic memorabil»

Primul deceniu al secolului nostru înregistrează și cel dintîi miracol: nașterea cinematografului ca artă constituită. Deceniul doi — cu toată falia produsă de război, continuă minunea: comedia burlescă devine comedie de pe vremurile cînd «risul era rege». Sfîrșitul deceniului trei trăiește explozia sonorului, după ce nu reușise să consume emoția — nici astăzi epuizată — a momentului «Eisenstein». Deceniul patru, iată marele profitor în toate domeniile exploziei realiste, iată marele portofoliu, inepuizabil, de surprize: arta filmului nu lansează eroi, impune vedete, încît mitologia lui nu-l va consemna pe Oedip, dar îl va reține pe Gabin, nu o va nemuri pe Clitemnestra, dar va obliga la o memorie fără crepuscul pe Garbo. Deceniul cinci poartă pe obrazul său cicatricele războiului, dar răscumpărarea va veni deplină și neuitată și se va chema: neorealismul italian. Deceniul șase este al avangărzii cu toate zborurile și căderile sale. Dar deceniul șapte? Este poate o fatalitate

ca în acest deceniu șapte, a șaptea artă să nu fi dat nimic memorabil. În afara unor lungi așteptări și îndrituite nostalgii. Filmul e în criză? Cinematograful a intrat pe panta unui declin iremediabil? Televiziunea a intervenit brutală, periclitîndu-i resursele vitale? Nu știu. Știu însă, în schimb, că rămas fidel iubirii mele de o viață, aștept, în continuare, un film mare.

EUGEN BARBU
(*România*)
«Prea puține filme
și asta nu e bine»

Mă gîndesc la ce a fost nou în deceniul al 7-lea în cinematografia noastră. Nu știu dacă cineva ar putea să răspundă la această întrebare deosebit de dificilă. Bună-voință, sfaturi, articole de îndemn, da. Dar cu atît nu se face o cinematografie bună. Încă obscure socoteli administrative împiedică pornirea pe drumul unei consacări internaționale. Facem mai multe coproducții, asta nu e rău deloc și din punctul de vedere al reputației și din punctul de vedere financiar. Dar filmele produse de noi, cu mici excepții, sînt departe de exigențele moderne. Vina mi



Un sex appeal intrat în Larousse
(Brigitte Bardot)



A reinviat legenda gangsterilor
(Faye Dunaway)

se pare că poate fi împărțită. Regizorii consacrați sînt pretențioși și, unii dintre ei, nițeluș snobi. Ceilalți, ceilalți sînt, să mi se ierte, cam plafonați, și cînd vor să schimbe calul, acesta se dovedește o mică mîrtoagă. Actori excelenți avem, poate mijloacele tehnice atît de lăudate ale Buftel ar mai trebui revizuite, pentru că numai cu un spațiu mare nu se pot face filme, mai trebuie și aparatură.

Recentele schimbări din conducerea cinematografiei îmi dau speranța că se va îndrăzni mai mult în sensul pozitiv, cel al curajului civic. La redacția de scenarii trebuie să existe numai oameni gata să se angajeze pentru ceea ce dau în producție, capabili să răspundă cu situația lor pentru ideile pe care doresc să le promoveze, altfel nu se poate face absolut nimic. Pasarea răspunderii, ca la rugby, e dăunătoare. Pe urmă, vechia, mereu amînata concurență între grupele de creație ar trebui să devină, în sfîrșit, o realitate.

Aș mai spune că în ultimii ani s-au făcut filme mai puține și asta nu e bine. Se anunța o producție de 30 de pelicule anual. Ar fi excelent, chiar dacă unele dintre ele nu ar fi capodopere. Nu se poate în-

văța numai cu gîndul la perfecțiune. Și pe urmă, cînd vom învăța noi că filmul este și ceva ce trebuie vîndut publicului, că cinematografia este un mijloc de divertisment, și dacă pe deasupra vom avea și o ideologie fermă, va fi cu atît mai bine. Nu se pot face din filmele noastre numai niște lecții, una după alta. A murit comedia cinematografică românească, au mai murit marii ei actori, au mai rămas cîțiva. Ce așteptăm să le oferim roluri?

Ce a rămas semnificativ în cinematografia noastră din deceniul al 7-lea? Poate, filmul lui Pintilie: «Reconstituirea».

RADU BELIGAN

(România)

«S-au afirmat o serie de regizori de teatru»

De o remarcabilă importanță mi se pare faptul că în acești ani s-au lansat și s-au afirmat în cinematografia mondială o serie de renumiți regizori de teatru ca Mike Nichols («Cui îi e teamă de Virginia Woolf?»), Arthur Penn («Urmărirea», «Bonnie și Clyde»), Lucian Pintilie. («Duminică la ora 6», «Reconstituirea»).

JEAN-LOUIS BORY

(Critic - Franța)

«O revoluție în gustul publicului»

Mai mult decît un anume fapt cinematografic semnificativ, mi se pare a se fi creat o atmosferă semnificativă în jurul artei ecranului. Filmul a devenit din ce în ce mai mult vehiculul viziunii personale a creatorului său asupra lumii și poartă în el marca modernității acestei lumi. Filmele au fost concepute în mod voluntar cu aparențe de incoerență, oferind spectatorului un univers instabil, nesigur. Filmul sau filmele mari nu mai distrează, ele îngrijorează, intrigă. Spectatorul este brusc, este obligat să se dea cu capul de pereți și să-și bage nasul acolo unde crede că nu-i fierbe oala. De aici s-a ajuns la anti-construcția dramatică, urmărindu-se viața așa cum este ea. S-a refuzat povestirea unei intrigi cu început, punct culminant și sfîrșit. S-au refuzat concluziile definitive, viitorul personajelor rămîne de cele mai multe ori nedeterminat. Rezultă o impresie de ambiguitate. Montajul a devenit în mod necesar abrupt, casant. Decorul natural a fost pre-

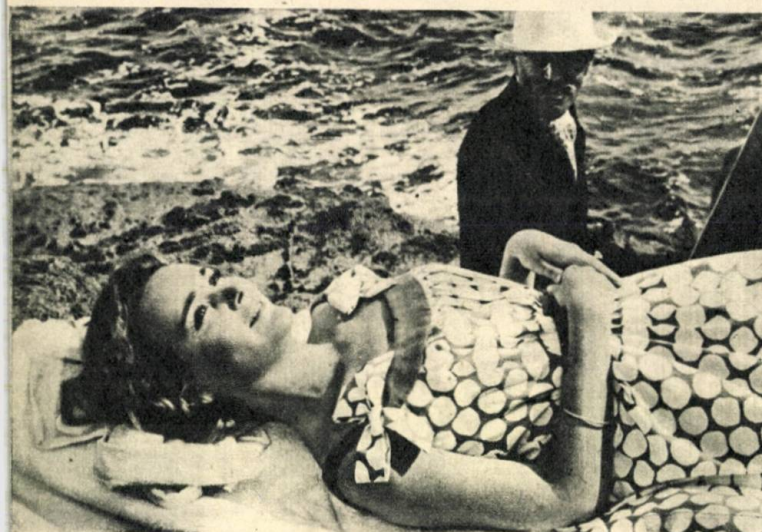
ferat celui fabricat, cu servitutele lui. Lumina naturală, chiar imperfectă, a fost preferată celei artificiale, prea tehnicizantă. Lucrul a fost posibil și datorită inovațiilor tehnice în iluminare și datorită îmbunătățirii calitative a peliculei. Spectatorul a fost forțat astfel să găsească plăcerea în neliniște, în întrebările fără răspuns, în inconfort. Pe deasupra, filmul modern s-a complăcut din ce în ce mai mult să amestece genurile, stilul negru cu comedia muzicală, burlescul cu tragicul creînd astfel o ambiguitate suplimentară: cea a genurilor. Și trebuie să recunoaștem că publicul nu se complace prea mult în această neliniște, dar el a acceptat-o în oarecare măsură și gustul său a înregistrat o remarcabilă revoluție în ultima decadă.

ION BRAD

(România)

«Tendințe și curente contradictorii»

În cinematografia mondială, printre atîtea tendințe și curente contradictorii, indicînd puncte de vedere și concepții diferite nu numai asupra celei de-a șaptea arte, ci și asupra relațiilor umane și sociale, observ



A bătut gongul înnoirilor
(«Aventura» — Antonioni)

rotuși o tendință comună: sondajul psihologic forat mai adânc, cercetarea unui univers plin, adeseori de surprize. Omul se poate cunoaște deci mai bine pe sine însuși!

În cinematografia noastră, deceniul acesta a consacrat numele unor scriitori înzestrați și cu talent cinematografic. Prin scrisul acestora s-au putut căuta și forma o întreagă pleiadă de regizori de film, în frunte cu Liviu Ciulei.

De la ei, deceniul al VIII-lea este îndreptățit să spere la realizări definitive, la confirmări definitive.

Le dorim, le așteptăm cu toții!

FRANCOIS TRUFFAUT

(Regizor — Franța)

«Prea aproape și prea departe»

Cred că anii '60 sînt prea aproape și în același timp prea îndepărtați pentru a-mi sugera aprecieri interesante. Poate că mai curînd un critic ar fi mai în măsură să caracterizeze acum perioada deceniului care a trecut, decît un cineast.

MIHNEA GHEORGHIU

(România)

«Spre stînga activă a societății»

Două înfățișări specifice ale artei și tehnicii cinematografice îmi apar ca primordiale în dezvoltarea ei din

ultimul deceniu și anume: dirijarea treptat mai fermă a conținutului filmelor bune spre stînga activă a societății contemporane și, cealaltă, mariajul mai mult sau mai puțin perfect cu televiziunea.

JOHN GILLET

(Critic — Marea Britanie)

«Aventura și anti-narațiunea»

M-aș opri la «Aventura». Neînțeles la prima proiecție de la Cannes, filmul lui Antonioni s-a dovedit a fi apoi cel mai marcant film al decadelor, care a influențat un nou stil în narațiune (în care fiecărui mic detaliu i se îngăduie să joace rolul său), a deschis noi orizonturi și a creat un alt conținut emoțional filmului. Antonioni a pus bazele limbajului unui nou cinema (pe care nici el nu l-a mai depășit de la acest film), care a influențat pe creatorii de film din aproape toate țările, în mai bine sau în mai rău.

Cred că faptul cinematografic care distinge ultimii zece ani de decadele anterioare este înlăturarea cinematografului-narațiune și înlocuirea sa cu un cinema al impresiilor, al anecdotelor, al disputelor și al interviurilor. Godard, desigur, a fost

primul răspunzător de acest nou curent (deși nu îmi plac ultimele rezultate ale stilului său), dar nimeni nu poate să ignore felul în care cinematograful în stil Godard s-a răspîndit în afara frontierelor Franței. Poate că acest tip de fragmentare a atîns punctul culminant în ultimii ani și ne-am putea aștepta la un total revers în anii '70. Adică la întoarcerea către un cinema cu o linie narativă solidă. Indiferent ce ne așteaptă în viitor, privim însă înapoi la anii '60 ca la o perioadă în care au dospit și s-au născut noi idei, noi răsturnări, în care vechile concepții au fost aruncate peste bord și orice experiment a fost permis.

SERGIO GOBBI

(Regizor — Italia)

«Au fost anii speranței»

Anii '60 au fost anii speranței. Mai întîi, pentru că în ceea ce mă privește, am realizat primul meu film. Apoi pentru că în Franța au fost realizate aproximativ 80 de filme de către realizatori tineri. Într-un anume fel au fost «les années folles» ai cinematografului. Toți producătorii, care pînă atunci nu acordaseră încrederea lor decît valorilor consacrate, au început după succesul filmelor lui Truffaut, Chabrol, Malle, Bellocchio, realizate cu bugete mici, să dea o șansă și tinerilor care pînă atunci nu făcuseră nici un film. A fost un moment cînd, fără să cunoști nimic despre cinema, fără să fi fost vreodată asistent de regizor, puteai lucra aproape orice proiect. Este adevărat că dintre cele 80 de filme, doar o treime au fost distribuite și doar o zecime și-au acoperit cheltuielile, dar anii '60 au rămas pentru noi anii speranței.

SERGHEI IUTKEVICI

(Regizor — U.R.S.S.)

«Amestecul răspicat al politicii»

Una din trăsăturile cele mai interesante ale cinema-

tografiei deceniului 7 este amestecul răspicat al politicii în film, chiar dacă pozițiile pe care le apără sînt uneori discutabile. Dar de îndată ce filmul politic s-a afirmat ca un fenomen de succes, a apărut și «moda filmelor politice», a filmelor de speculație politică, de senzație. Unul din cele mai interesante aspecte din cinematografia sovietică din această perioadă a fost răspunsul plin de talent și convingere pe care o serie de tineri regizori l-au dat tezelor teoreticienilor anti-comuniști. Abordînd cu vigoare tema raportului dintre creator și popor, în filme ca «Nu e drum prin foc» (regia G. Panfilov), «Stele de zi» (regia I. Talankin) sau «Rubliov» (regia I. Tarkovski), ei au demonstrat cît de complexă, dar și cît de permanentă și rodnică este relația individ-societate.

Tot în această perioadă a apărut în mod pregnant opoziția dintre «filmul de masă» și «filmul de elită». În URSS, la această problemă răspunsul cel mai bun l-au dat acei regizori care cred profund în ideea lui Eisenstein că filmul sovietic trebuie să fie «un experiment înțeles de milioane».

Paralel cu filmele politice s-a dezvoltat un alt gen, nu mai puțin interesant, al «filmelor-confesiune». Cum zicea Astruc, avem de-a face cu «camera-stilou». În acest sens, una din mărturiile cele mai tulburătoare ale unui mare artist, mi se pare a fi «8 1/2» al lui Fellini. Dar din păcate și aici moda a adus considerabile prejudicii autenticității, făcînd să apară o pleiadă de Fellini și Bergmani — cu litere mici — care supun judecării milioaneilor probleme ce nu interesează pe nimeni. În ce privește limbajul cinematografic, în tendința justă de a se rupe de canoane învechite, au apărut și lucruri bune, dar și diletantisme. Nu orice film prost montat sau de neînțeles este un film de avangardă.

Pentru deceniul 8 cred că trebuie să ne așteptăm la noi efecte spectaculoase ale revoluției tehnico-științifice.

Cred că este loc pentru orice formă de artă, mai ales dacă slujește țelului nostru, aspirațiilor noastre pentru un viitor fericit al omenirii, un viitor comunist. Eu, după cum știți, sînt și voi rămîne profund partizan al artei politice.

ANDRAS KOVACS

(Regizor — Ungaria)

«O mare șansă pentru cinematografiile socialiste»

Cred că în acest ultim deceniu au existat trei fenomene foarte interesante. Primul ar fi «noul val» — mai ales cinematograful lui Godard — care după mine a avut rolul foarte important de a disloca vechea formă de cinematograf, vechile metode și de a crea de fapt o situație în care să nu se mai poată face film ca înainte.

Al doilea ar fi apariția cinematografului «direct» pe care-l găsesc, de asemeni, foarte interesant pentru mersul înainte al cinematografului. Leacock, Chris Marker, Jean Rouch, Perrault au doborât de fapt bariera dintre cinema și realitate. Cinematograful direct e un fenomen paralel cu noul val dar cu deosebirea că are un context mai social. El a făcut cu puțină analiza societății, el a deschis o mulțime de posibilități de a ne descoperi pe noi și pe cei din jurul nostru. Cred că rolul lui ar putea fi foarte mare mai ales în țările socialiste dar, din păcate, tocmai noi nu-l folosim îndeajuns. Poate pentru că în viața noastră există mult prea multe formalități.

Cel de-al treilea fenomen — și poate că cel mai interesant în acest ultim deceniu — a fost explozia cinematografiilor socialiste. Pentru că s-a petrecut, asta e limpede, o schimbare de poziție în viața acestor cinematografii.

Înainte anilor '60, cele mai interesante figuri de creatori, cele mai valoroase nume se găseau în occident: Antonioni, Fellini, Bergman. Și iată că, în acest deceniu, alături de personalitățile occidentale și-au făcut apariția altele, nu mai puțin interesante, aparținând de data asta cinematografiilor socialiste: Tarkovski, Skolimowski, Iancso, Chytilova, Polanski.

Cred că acesta este un fenomen foarte important și mai cred că nouă ne revine datoria de a vedea cum a apărut el, și mai ales, cum s-ar putea menține. Mai cred că nu e vorba de un fenomen formal, ci foarte legat de descoperirea unor noi realități sociale. Engels spunea undeva care e diferența dintre romanul francez și romanul german: «Romanul german se termină cu căsătoria unei perechi de îndrăgostiți în timp ce romanul francez începe cu căsătoria și descrie, de fapt, dificultățile care încep după...»

Cred că cinematografiile socialiste sînt de fapt în această situație — după mine foarte interesantă și foarte avantajoasă pentru orice domeniu al artei — pentru că au început să se ocupe sincer de contradicțiile vieții noastre. Eu văd în asta o mare șansă de a deveni cu adevărat «o cinematografie mare».

LARRY KARMER

(Scenarist — Marea Britanie)

«Libertatea anilor '60».

Cred că cel mai semnificativ fapt al anilor '60 a fost libertatea. Libertatea de a explora ținuturile subconștientului, libertatea de a arunca la coș vechile tehnici și de a utiliza mobilitatea și plastică, calități atât de specifice filmului. Toate acestea au început devreme, acum zece ani, cu regizori ca Kubrick și Lester, care au ieșit din tiparele obișnuite și căile lor au fost urmate în-



Stilul este epoca
(«La dolce vita» — Fellini)



Filmul românesc a intrat în circuitul internațional
(«Pădurea spînzuraților» — Ciulei)

tr-un fel mult mai rafinat, mai subtil, de regizori ca Schlesinger, Fellini, Antonioni, Truffaut și Godard. Muzica acelor ani, cel mai bine exemplificată de Beatles-i, nu a fost străină de esența acestei libertăți. Cred că această libertate va continua în anii '70 pe măsură ce un public din ce în ce mai larg s-a obișnuit cu limbajul eliptic al filmelor moderne, cred că filmul în general se va dezvolta și va cunoaște noi experiențe, atât emoționale, cât și intelectuale.

GEORGE MACOVESCU

(România)

«Nu s-a întîmplat nimic deosebit».

Cel mai semnificativ mi se pare faptul că în ultima decadă nu s-a întîmplat nimic deosebit.

Nu s-a produs nici un film care să marcheze o piatră de hotăr între trecut și viitor. Nu a apărut nici o mare personalitate creatoare care să revoluționeze arta cinema-

tografică. Nu s-a lansat nici un curent nou în cinematografie. Tehnica artei cinematografice nu a adus nimic deosebit ce nu ar fi fost cunoscut în deceniul precedent. Nu s-a petrecut nimic excepțional, neîntîlnit în istoria cinematografului.

Nu vreau să se creadă că aceste afirmații reprezintă negarea categorică a cinematografiei deceniului al șaptelea. Eu cred că a fost un deceniu de repetiții, de adăsurii, de acumulări care vor permite ca în decada următoare — poate — să se realizeze saltul înainte, să apară acel fapt semnificativ pe care l-am așteptat și în anii care au trecut.

Realitatea pe care o constat nu mă întristează. Există asemenea perioade în istoria tuturor artelor.

Dar această consolare nu mă împiedică să observ că stagnarea s-a petrecut tocmai într-un deceniu în care s-a întîmplat un fapt de o uriașă semnificație: aselenizarea omului.



Veșnicul vest sălbatic
(Paul Newman)

Monologînd pe note
(Barbra Streisand)

DUMITRU RADU POPESCU

(România)

«Unde sînt 1000 de biblii nu există religie»

S-a scris bunăoară despre cinematograful de pînă la Godard. Ca și cum am avea de-a face cu o Biblie numită Godard. Cinematograful Godard ar fi cum ar fi Biblia lui Ioan, bunăoară. Ceea ce este evident o farsă, un truc gazetăresc. Unde sînt o mie de Biblii, nu există religie. Acești prea mulți apostoli de peliculă mor anual prin arhive, ca muștele iarna, ca să lase loc primăvara altor înaripate ființe, să se iluzioneze în jurul luminii platourilor și a festivalurilor zeului acestei modern, cinematograful, care-și mănîncă singur fiji, ca să nu se intoxice.

VEULO RADEV

(Regizor - Bulgaria)

«Întorcerea către problemele timpului nostru»

În răstimpul acestui deceniu, cinematograful mondial a parcurs un drum complex, însă cu o curbă de dezvoltare aproape închisă. După ce a debutat cu durere și neliniște privind sensurile actuale ale existenței umane, după ce a creat pe această

temă producții importante și emoționante, cinematografia — în lumea capitalistă — cochetînd cîteodată, alteori căutîndu-și sincer crezul, a promovat treptat, ca unica sa problemă, sexul și violența, degradarea sentimentelor și a ideilor, impasul ideologic și moral.

Pe de altă parte, cinematografia lagărului socialist a încercat să trateze într-un mod mai perspicace și mai profund, drumul complex al procesului revoluționar care avea loc în țările lui, reflectînd importanța temelor de dimensiuni umane. Or, în aspirația lor de a fi la «înălțime» cîteva țări — majoritatea în mod inconștient — au alunecat pe panta pesimismului și a lipsei de credință, greșind față de vocația lor: esența revoluționară și umanistă.

Astfel, în ambele cazuri, aceste procese și-au devalorizat valorile și au îndepărtat milioane de spectatori de contactele cu cinematograful. Spre a doua jumătate a deceniului, această stare de lucruri a fost, după mine, cauza celei mai greie crize pe care a cunoscut-o cinematografia după cel de-al doilea război mondial.

Ieșirea din criză ar fi, după părerea mea, reîntoarcerea netă spre rădăcinile vieții, spre problemele reale ale timpului nostru.

Atît în țările socialiste, cît și în țările capitaliste, am fost martorii, în ultimul timp, la crearea unor filme cu tendințe progresiste, legate de revolta împotriva militarismului, împotriva violenței și a urei rasiale, legate de lupta pentru eliberare și de cea pentru instaurarea unui regim social mai echitabil; legate de asemeni de o revelație nouă și mai profundă a sufletului și elanurilor omului din epoca actuală. Succesele obținute vorbesc de la sine în mod convingător, demonstrînd că numai o cinematografie legată de problemele cele mai importante ale contemporaneității noastre, încărcate de conflicte, poate s-o repună în situația de luptător activ, poate să-i recîștige influența asupra sufletului și conștiinței oamenilor.

Cred cu convingere în acest proces și sper că următorul deceniu să fie o revelație sinceră, plină de speranțe și idealuri regăsite.

GHEORGHI STOIANOV

(Regizor - Bulgaria)

«Bilanțul este pozitiv»

În perioada 1960—1970, cinematograful ne-a permis prin realizările unor regizori ca Ilienco și Tarkovski să cunoaștem lumea și pe noi înșine, ni i-a dat pe Bertolucci și Bellocchio și, grație lui Glauber Rocha și Enrico Solas, ne-a relevat Brazilia și Cuba.

Spunînd acestea, sînt de parte de a gîndi la o acumulare cantitativă a evenimentelor în domeniul cinematografului. Dacă m-am oprit la aceste nume, am făcut-o nu numai pentru că aceștia au marcat o nouă geografie sau au corectat-o pe cea existentă în arta cinematografică, ci pentru că ei au cuprins și alte arii. Ariile mitologiei plastice a cinematografului lui Ilienco și a operei politice cinematografice a lui Rocha.

În sfîrșit, nu vîd nici un motiv de îngrijorare, cel

puțin în ce privește cinematograful mondial. S-ar putea însă să existe cîteva cineasți care au motivele lor intime să nu mai aștepte nimic de la arta cinematografică (această teză se aplică în mod special lui Rossellini), dar nouă natura ne-a dat ochi nu numai ca să plîngem ci ca să privim și să vedem. Pentru mine personal, cinematograful nu și-a pierdut capacitatea de a vedea și de a contempla.

ANDRZEJ WAJDA

(Regizor - Polonia)

«Cinematograful s-a orientat spre eveniment».

Nu mi se pare că un fapt spectaculos a intervenit în istoria filmului din ultimii 10 ani. Totuși trei factori specifici ultimei decade sînt demni de relevat.

Primul ar fi renunțarea mereu mai pronunțată la acțiune în sensul fabulei, al story-ului. Al doilea ar fi ieșirea filmului în aer liber. Platourile și studiourile au fost părăsite în favoarea plein-air-ului. Dacă mă refer la experiența mea de cineast, numai două din cele 15 filme le-am lucrat în spațiul convențional al platoului. Al treilea factor și poate cel mai important, mi se pare a fi intervenit în relația public-film. Astăzi, mai mult decît oricînd, trebuie să ții cont de public. Și nu în sensul de a-i fi pe plac, ceea ce ar fi mai ușor, ci urmărind să stabilești o relație strînsă între tine creator și el spectator. Indiferent dacă-i place sau nu ceea ce faci, filmul își atinge scopul numai dacă îl va implica, dacă-l va obliga să trăiască odată cu el și dacă prin ceea ce vede pe ecran spectatorul se va recunoaște pe el însuși. Mai mult, publicul vrea astăzi să fie convins că regizorul a fost martorul evenimentelor pe care le relatează, ceea ce obligă artistul să exprime prin opera sa actualitatea cea mai strîngentă, prezentul cel mai acut. Cinematograful se orientează din ce în ce mai mult spre eveniment.

CRITICILOR NOSTRI

*Desfid pe oricine
s-ar încumeta să găsească un singur an
în care critica să nu scrie
că filmul e în criză, în impas, în agonie.*



Există în publicistica cinematografică o impaciență cu totul specifică, o stare continuă de alertă, o dispoziție permanentă spre comentarii-diagnostic și considerații «epocale». Desfid pe oricine s-ar încumeta să găsească un an, unul singur, în care presa de specialitate să nu fi scris că cinematografia se află în criză, că una sau alta dintre școli e în impas, că un curent sau altul, fie și nou născut, e deja în agonie. Nu apăruse bine neo-realismul și criza lui fusese deja pronunțată, Antonioni și Fellini de-abia se pregăteau să toarne marile lor filme și soarta întregii cinematografii italiene era pusă sub un mare semn de întrebare și, o dată cu ea, cinema-

tografia în ansamblu, însuși filmul ca artă. Noul val a apărut concomitent cu imaginea iminentei lui dispariții, cu invocarea caracterului eterogen al curentului, văzut de mulți ca o simplă invenție a câtorva critici interesați. Dacă ar fi fost să dăm crezare unor ziariști, anul trecut ar fi trebuit să admitem că cinematografia italiană, copleșită de producții comerciale, nici nu mai exista, pentru ca anul acesta, la Cannes, selecția aceluiași țări să fie socotită cea mai unitară. Cu un an în urmă, situația părea așa de disperată, mai ales în preajma festivalului de la Veneția, încât însăși instituția festivalurilor internaționale amenința să-și închidă porțile, pentru ca în acest an, aceeași presă să exulte în fața multitudinii marilor revelații de la Cannes.

De la apologie la «desființare»

Au trecut anii '60 și — îndemnați la retrospectivă — criticii au trebuit să admită că am trăit un deceniu definitoriu pentru istoria cinematografului, ceea ce nu ne lăsa sau de loc să întrevădem unele din comentariile lor de pe parcurs. Dar anii '70? Evident, marile îndoieli bîntuie din nou cu putere.

E la mijloc o boală profesională. Ea este răspîndită pe toate latitudinile și longitudinile, desigur în forme particulare. Puteam număra pe degete filmele produse de noi după 1948 și începusem deja să promulgăm «cel mai bun film românesc» în fiecare an altui, de fiecare dată ui-

tindu-l pe precedentul. Apoi formula s-a schimbat, dar nu și sistemul. A început așteptarea «marelui film», care să ne propulseze, dintr-o dată, pe o orbită cosmică. Evident, am devenit mai exigenți, mai diversificați, în sensul că unii, așteptînd revelația unică, au acuzat de la o vreme o profundă blazare, în timp ce alții simțeau nevoia unei ciclice exaltări, îmbrățișînd cu exclusivitate cîte o realizare sau alta, cîte un autor sau altul, care apăreau drept intruchipări imediate și desăvîrșite ale întregului lor crez estetic. În fine, un alt contingent de comentatori se mulțumea să oscileze între aceste două extreme, între apologie și «desființare», cu o precizie de pendul. Am urmărit, în unul din ani, cum pulsul de ansamblu al cronicilor a evo-

«Comoara din Vadul Vechi»

Au trecut anii '60...

«Răscoala»





«Faust '20»



«Ultima noapte a copilăriei»

Criticii vor recunoaște că...

luat, metodic, de la un film românesc la altul, pe această curbă ondulatorie, în care aprecierile nu păreau dictate atât de calitățile sau defectele filmelor în cauză, cât de fluxul și refluxul dispoziției critice. Dacă filmul din luna aceasta era întâmpinat «cu căldură», cel din luna următoare întâmpina o severitate neiertătoare, pentru ca peste două luni atmosfera să devină din nou conciliatoare, gata pregătită pentru superlative, dar neșansa zimbea deja, mai mult sau mai puțin grațios, filmului următor ș.a.m.d.

Iată-ne însă cu un deceniu încheiat, trecuți peste pragul celui nou și dispuși, cum era de așteptat, să realizăm o cotitură, tocmai într-un almanah de Anul Nou — cit se poate de «teoretic», oferind cititorilor pentru Revelion

comprimate de judecăți critice «cuprinzătoare și grave». Evident, dacă toată această febrilitate ar ține de un simplu capriciu al breslei, ne-am putea sustrage acestui destin — ceea ce mărturisim că am și încercat; dar nu s-a putut. Prea e general sentimentul că la mijloc nu e vorba de un capriciu de breaslă și că toată această febrilitate a judecăților are rațiuni mai adânci, ținând de însăși natura acestei arte, ea însăși frenetică și capricioasă. O judecată de ansamblu se impune între două decenii, tocmai ea poate să calmeze spiritele cinefile și, într-o atare împrejurare, să le ofere o necesară destindere.

Vom începe deci prin a spune că deceniu al 7-lea a fost pentru cinematografia românească un deceniu al dezvoltării.

Filmul englez a așteptat șase decenii

Numai cine nu se ridică deasupra acelei specifice impăcențe de moment, doar cine uită, de pildă, că filmul englez a trebuit să aștepte șase decenii de acumulări până să producă un curent de primă mărime ca acela al tinerilor furioși, doar cine nu observă că țări mari, cum e Canada, de-abia acum încep să-și afirme o cinematografie, acela doar poate să manifeste o blazare iremediabilă și să nu aprecieze volumul, întinderea și valoarea experienței tematice și stilistice a cinematografilei românești în deceniul care a trecut, al doilea deceniu de producție sistematică în studiourile noastre.

Dacă anii '50, indeosebi cei din urmă, au fost anii prime-

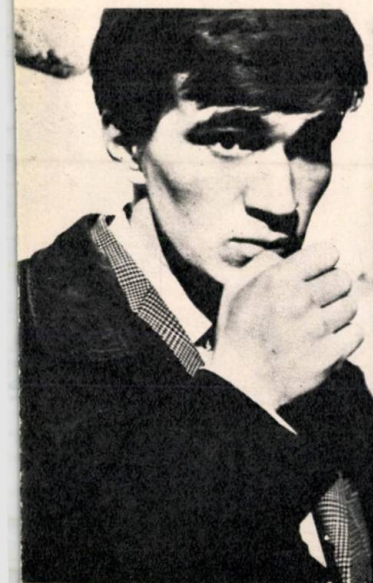
lor revelații izolate, anii în care am văzut «Moara cu noroc», «Erupția», «Viața nu iartă», «Setea» și altele, anii '60 au marcat completarea întregului peisaj de genuri, de specii și formule — un deceniu al primelor grupări de filme prefigurând viitoare curente. S-au putut organiza primele festivaluri cinematografice naționale, iar succesele înregistrate în desenul animat, prin filmele deceniului anterior, ne-au creat platforma de pe care am lansat și am impus ținerea periodică la Mamaia a unui festival internațional de largă audiență și de cert prestigiu.

Critica noastră și cea internațională, sau invers, au vorbit pentru prima dată de un curent național de artă cinematografică cu referire la documentarul românesc, gen de

«Diminețile unui băiat cuminte»

«Subteranul»

«Golgota» ...pentru evoluția





«Zodia fecioarei»



«Șeful sectorului suflete»

...am trăit un deceniu definitiv...

inestimabilă importanță în pregătirea, în lansarea și în revifierea unei școli de film. Indiferent de curba pe care genul a descris-o, demonstrația unor șanse reale de vitalitate și inedit s-a făcut și numai multitudinea numelor de regizori, operatori și comentatori ne face să ezităm a le înșirui, în așteptarea unor consacări de anvergură care, chiar dacă întârzie, se întrezăresc.

A apărut, sau mai exact a reapărut filmul istoric, în specii, formule și la niveluri diverse. În fruntea seriei s-a situat «Pădurea spinzuraților», distins cu Marele premiu la Mamaia și cu Premiul pentru regie la Cannes, film în care verva barocă a unui puternic temperament artistic, aplecat asupra momentului istoric capital al formării

statului național unitar, se autodepășește, izbutind în câteva secvențe o simplitate densă de parabolă, melodia polifonică gravă a unui final de baladă. Mai multe filme, de la «Răscoala» la «Duminică la ora 6», de la «Lupeni '29» la «Procesul alb», de la «Străinul» la «Canarul și viscolul», fiecare reprezentând un capitol care va trebui cândva redeschis, s-au exersat în pictarea mediilor sociale, a ambianțelor muncitorești și rurale, în surprinderea atmosferei și a tipologiilor din prima jumătate a secolului nostru revoluționar, încercând epica realistă riguroasă, filmul-eseu, lirismul liceal, marile mișcări de masă, ca și acute introspecții existențiale. Cu tot tributul plătit debutului, diferențelor de gust și formulelor stilistice încă

nedefinite, «Tudor», «Neamul șoimăreștilor», serialul cu haiduci și îndeosebi «Mihai Vitezul» — inedit pentru public la această oră — ne-au făcut să descoperim în istoria Evului Mediu — ev care prin dinamismul și culoarea lui a prilejuit multor școli cele mai semnificative realizări în genul istoric — șanse certe pentru realizări cinematografice în care să vibreze și să strălucească una din dimensiunile esențiale ale spiritualității noastre, ale afirmării ființei naționale, figurile legendare, unicitatea ctitoriilor și parfumul eposului popular. «Dacii» și «Columna» au demonstrat că sentimentul istoric are la noi o atare intensitate, încât putem coborî pe firul lui, în montări de mare amploare, realizate cu aplicație și pasiune, până în adâncul

antichității, acolo unde aproape toate cinematografiile moderne nu ajung fără a plăti tribut celui mai strict conventionalism comercial.

O ciudată dialectică

Se pare că o anumită dialectică a compensațiilor face de obicei ca balanța aprecierilor să incline în defavoarea filmelor noastre de actualitate, creîndu-se falsa perspectivă a unui dezechilibru de șanse. Nimic mai eronat. Privind peisajul în ansamblu, după trecerea anilor, nu remarcăm de loc o disproporție de interes, speciile filmului de actualitate nu apar mai palid ilustrate decât cele ale filmului istoric. Mai mult, dacă în filmul istoric, de-abia lansat în acest deceniu, n-am apucat încă să vorbim de o

...istoria cinematografului nostru

«Dacii»

«Baltagul»





«Prea mic pentru un război atât de mare»



«Căldura»

Dar anii '70?

evoluție, în schimb, tocmai tabloul pe care-l oferă azi filmele de actualitate, în raport cu cele din anii '50, măsoară deocamdată mai vizibil progresul, ne oferă proba sensibilă a aptitudinilor noastre pentru această artă modernă. Depășind ideea primitivă că filmul ar fi un text «bun», plus câțiva actori talentați luați din teatru, vom putea aprecia saltul realmente spectaculos pe care l-au înregistrat montajul audiovizual, rafinamentul imaginii, decisive pentru geneza launtrică a acestei arte noi și — dincolo de nivelul manierismelor — schițarea unor profiluri regizorale, aplecate asupra unor universuri tematice și de idei proprii. Fără a subaprecia complexitatea crescândă a exigențelor ideologico-artistice, care se impun aici cu o deosebită acuitate,

obligăția unei mult mai ferme angajări politice și estetice responsabile, a unui efort excepțional de autodepășire, putem spune totuși că «Poveste sentimentală», documentarul «Cazul D», «Diminețile unui băiat cuminte», «Subteranul», «Ultima noapte a copilăriei», «Meandre», «Răutaciosul adolescent», «Reconstituirea» și altele conțin nu puține momente de cinema de bună factură, demonstrații de înaltă profesionalitate și uneori o acuitate de spirit și a observației care le face să reziste și chiar să câștige în timp. Am revăzut, la câțiva ani de la premieră, «Poveste sentimentală», cu decorul acela fascinant de real și exotic în același timp, cu drama medicului comunist care pleacă în deltă. A fost o revelație, cum nu fusese sub privirea obosită de înregis-

trarea premierelor curente. Este un privilegiu al filmelor prezentului, aceasta creștere în timp, răsplata efortului conceptual deosebit pe care ele îl presupun, a gradului sporit de sensibilitate față de realitatea imediată, pentru surprinderea căreia, se știe, filmul s-a și născut. Și este doar un exemplu. Numai interdicția pe care ne-am impus-o de a nu merge pînă la studiu, de a nu face bilanț cu nume, ne împiedică să analizăm virtuțile marcînd personalitatea distinctă a regizorilor și interpreților filmelor mai sus citate și ale altora, diversitatea formulelor — tot atîtea direcții care se pot preciza și împlini.

Avem un peisaj cinematografic complet. Și n-am vorbit de o serie de genuri și specii ecranizările din literatura clasică — ilustrative («Baltagul») sau parodice («Harap Alb»),

comedia (care e rară, dar n-a lipsit) «S-a furat o bombă», «Un suris în plină vară», filmul muzical (din care nu vreau să-mi amintesc decît de «Pantoful Cenușăresei») filmul polițist (ale cărui titluri, momentan, le-am uitat totuși pe toate), filmul pentru copii («Năică» și altele).

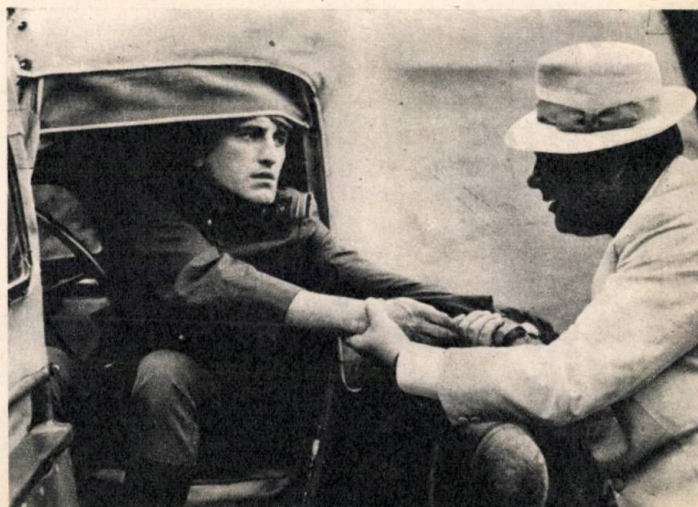
Acest deceniu al expansiunii tematice, pe specii și stiluri, n-a fost și unul al celei mai severe selecții, al celor mai clare și fertile opțiuni din partea studiourilor. Ne place însă să ne reafirmăm încrederea în dialectică. După un deceniu al primelor revelații izolate, în anii '50 tirzii, după acest deceniu al dezvoltării pe toate coordonatele, al treilea nu poate fi decît un deceniu al marilor revelații.

Valerian SAVA

«Răutaciosul adolescent»

Marile îndoieli bîntuie în ciuda consacrarilor

«Reconstituirea»



actorii
noștri

...SI ROLURILE LOR

*Să recunoaștem!
Un pumn bine trântit în obrazul
nedreptății ne convinge mai bine
decît un june prim cu zîmbet fin
și rachetă de tenis;
... și totuși proba de maturitate
vine din altă parte...*

La-nceput a fost surisul

Cum s-a făcut nu mai știu, mai există și noroc în viață, dar cînd au apărut pe lume junii primi ai filmului nostru, ursitoarele erau se vede, în pasă bună: nici o ranchiună nu le otrăvea sufletele, nici o invidie nu le întuneca relațiile frățești, vocile au sunat în unison, ca într-un cor antic programatic, lipsit de tragism, și nou născutul, înfășurat în călță de aur, s-a ivit la geana ecranului în pas elastic și cu zîmbet, mai ales cu un zîmbet ferm pe buze. Unde-s ochii aburiți de nostalgie ai lui Charles Boyer, unde e privirea de gheață albastră a samuraiului Delon, unde e expresia flegmatic-disprețuitoare a lui Belmondo; nimic, nicăieri. Ce-avem noi cu ei? Ei sînt departe, iar noi aveam nevoie de zîmbetul voios, de zîmbetul șăgalnic, de zîmbetul orgolios, de zîmbetul temporar

înfrînt și de zîmbetul finalmente triumfător al junelui prim din zglobiile noastre comedii «de altă dată». Un altă dată de acum 10—15 ani, la care privești prin albumele cu poze cinematografice cum vrei, cum ți-e dispoziția cu duioasă ironie, cu strîngere de inimă ori cu melancolie uimită exclamînd horatian «eheu, fugaces labuntur anni!» sau reflectînd frivol la uzura morală a rochiilor cu jupon și a cocurilor tapate, dar mereu încîntat că pe aici, pe la noi, prin filmele noastre vesele, totul merge de minune. Sigur, da, desigur, după ce eroul vag trufaș a fost pedepsit pentru trufie, cel vag leneș pentru lenevie, cel vag nepăsător pentru nepăsare, și pedeapsa a căzut întotdeauna de sus sosind pe căile dumnezeiești ale iubirii, ale iubirii educative, ale iubirii recuperative.

În comedia aceasta drăgăstoasă și senină a noastră, în co-

media aceasta săltăreacă cu aer de picnic, rege a fost, o bună bucată de vreme, Iurie Darie. Își mai ițea cîteodată «charme»-ul și Florin Piersic, mai cuteza să scoată capul și Ștefan Tapalagă sau, de la o vreme încoace să te privească de pe ecran cu zîmbetul lui șugubăț un flăcău pe nume Sebastian Papaiani, dar scepstrul și dreptul întîiului născut l-a păstrat mereu Iurie Darie. Cu sau fără voia lui, idealul nostru filmic declinat la masculin, ca și pozele cele mai vîndute la tutungerie, au avut întotdeauna sprîncenele lui bine desenate, bărbia sa cu dulce gropiță, silueta lui distinsă athletică și, mai ales surisul, ah, fermecătorul suris cu care își lua totul «Pe răspunderea sa», cu care afla înciudat mereu că «Alo?... ați greșit numărul!», cu care își petrecea, cîntînd în soare, «Vacanța la mare» sau se consola pentru întîrzierea fatală la meciul susținut de «Băieții noștri».

Iurie Darie și-a purtat cu demnitate și eleganță crucea incurabilei sale juvenilități efervescente, a farmecului său mereu pedepsit pentru vanitate, ne-a suris mereu tonic (cu dumnezeu știe ce exasperare interioară!) poate consolată că, în dreapta sa, Ana Szeles e mereu blondă, mereu angelică, mereu clorotic-diafană. Un Făt Frumos sportiv, cuceritor, sigur de el și brunet, avea neapărat nevoie de o Cosînzeană sfioasă și meditativă, cu cosiță aurie, cu cosiță aurie despletită modern, à la B.B., cu ochi imenși și puri în care se reflecta tot cerul, dar în care se instalau și vagi tristeți existențiale foarte «la zi»; un demon vesel avea neapărat nevoie de un înger melancolic. Și chiar dacă pe ecran a mai apărut o fată trupeșă și crocantă, precum Irina Gărdescu, și chiar dacă la «Balul de simbătă seara» Mariela Petrescu și-a arătat forța de seducție a privirii și a gurii

*Au ridicat paloșul dreptății
(Amza Pellea)*

*Ei au fost haiducii noștri
(«Haiducii»)*



Regele zîmbetului a murit! Trăiască regele flintei justițiare!

ei bogat «loreniene», comedia noastră lirică a păstrat mai ales gustul feminității ingenuie, nevinovate, ușor decolorate.

Numai că gusturile înainteză și ele în vîrstă, filmul nu-și poate păstra la infinit candorile, cerul nu poate fi numai senin, iar regizorii noștri nu pot face fixații definitive în materie de distribuție. Gopo l-a luat pe Iurie Darie și l-a scuturat, primul, de florile de zarzăr ale lungii sale primăveri cinematografice, l-a făcut să fure o bombă distrugătoare și să o distrugă, Darie și-a dat cu acest prilej examenul de maturitate filmică, Darie a depășit în sfîrșit zona rolurilor sprintar-benigne, a intrat, grav, lucid, în «Subteranul lui Calo-

tescu, iar aici a consimțit — cu un suspin de ușurare — să renunțe la surîsul său cuceritor. Iurie Darie și-a întors harul pe partea cealaltă, ca pe o mînușă, ne-a arătat cîte lucruri nebănuite se pot ascunde în craterele nevăzute ale lunii și talentelor și a părăsit definitiv adolescența sa cinematografică atunci cînd a pășit în capcanele «Răutăciosului adolescent».

Iar Anei Szeles i-a ieșit în cale Liviu Ciulei, acest mare creator de lumi și individualități artistice, care a știut să ivească trăiri adînci, sfîșietoare, în ochii ce păreau niște lacuri deapururi netulburate, a apărut Ciulei și ingenua a trecut Rubiconul tragediei, ajungînd în «Pădurea spînzurați-



*Au răsfoit pagini din istorie
(Emanoil Petruț)*

lor» cu însemnele marii arte.

Junii primi de ieri și-au încheiat azi cariera de juni primi. Zîmbetul ce sălta pe chipurile lor în ritm de fanfare și-a rotunjit suma de vîrstă. Să ne bucurăm pentru cîștigul de luciditate? Să ne umbrim pentru pierderea cando-riilor, oricît de amăgitoare ar fi fost ele? Cine ne poate spune? Cine ne poate spune ce urmează?

la modă «durii». Sigur, plac bărbații cu pumnul puternic și barba nerasă de trei zile. În filmele importate mișună cow-boy-ii neînfricați, cavalerii cu spadă și fără reproș, mișună gangsterii mai mult sau mai puțin recuperabili, de unde să-i iei la noi, ce să faci cu ei, fără un Far-West, fără hold-up-uri, fără budoarele nedomesticitei Angelica? O privire

dormea pe șa și iubea pe fugă între două cavalcade vindicative. De aici, din istorie, din legendă, din baladă, am scos durii noștri, am scos haiducii, am scos șoimăreștii, am scos aprigii daci, iar profesioniștii luptelor au căpătat o aură de noblete, duritatea — o cauză fierbinte, gestul violent — justificarea apărării. Regele zîmbetului a murit, trăiască re-

lescență în bărbăția împlinită.

S-au dus vremurile patriarhale cînd un centru înaintaș se socotea aspru sancționat cînd iubita îi întorcea spatele. Acum Andy Hescu, cu tuleiele abia ivite în obrazu-i regesc, este zvîrlit în sulii drept jertfă a lui Zamolxe.

Acum romanul Florin Piersic este pedepsit prin orbire pentru că



Ilina Tomoroveanu



Mircea Albulescu

...Au îmbrăcat haina legendelor...

La modă «durii»

... Și dacă junii primi frumoși și lirici nu se mai poartă, dacă zîmbetul voios s-a demodat, ce punem în loc? Ce? Sigur, sînt

istează — una a trebuit pentru început, că pe urmă au curs celelalte — a țintit nu înainte, nu în jur, ci înapoi, în vremuri. În istorie, unde bărbăția era probată în lupta corp la corp, unde dreptatea era apărută cu flinta, unde bărbatul adevărat

gele flintei justițiere. Emanoil Petruț și-a lăsat mustața pe oală. Amza Pellea și-a acoperit obrazul cu barbă, Ilarion Ciobanu și-a întunecat mai tare privirea, Besoiu și-a umbrat cu fond de ten rotunjimile chipului, junii primi treceau în sfîrșit din ado-

a cutezat să iubească o fată dacă acum Decebal — Amza Pellea — consimte să moară eroic după primele zece minute ale filmului. Cîndva, vacanțele erau frumoase, cîndva se iubea și la zero grade, cîndva împușcăturile răsunau doar pe portativ, ah, les beaux



Marga Barbu



Elisabeta Jar

...Iar ele făceau să joace sîngele în vine, în versiunea brunelor sau blondelor Anițe...

Aimée Iacobescu



jours, oh, les neiges d'antan; acum eroii nu-și mai încearcă forțele pe stadion, ci orbecăind și evadînd temporar din fundul salinei, acum dușman e temutul Pașă din Vidin și rîvnit nu e balonul rotund, ci lăzile cu aur și răzbunarea, acum luptele se dau pe apă și pe uscat, în haremuri cu cadine în vâluri ce visează cămașa aspră de cînepă de-acasă și în păduri întunecate. Acum eroina

nu schiază la munte, ci se azvîrle în șa, se travestește, își pune la bătaie nurii, scoate jungherul, deschide cafenea, dansează ațîțător și diversionist dansuri orientale, trage cu flinta și, firește, biruie. Feminitatea blondă, pasivă și nevinovată, și-a trăit traiul, sîngele se aprinde în vine cînd pe ecran zvicnește temperamentul Margăi Barbu — în versiunea brună a Aniței. Iar Anița biruie





Ingenuei i-a ieșit în cale Liviu Ciulei și-a învățat-o să treacă Rubiconul tragediei (Ana Szeles)

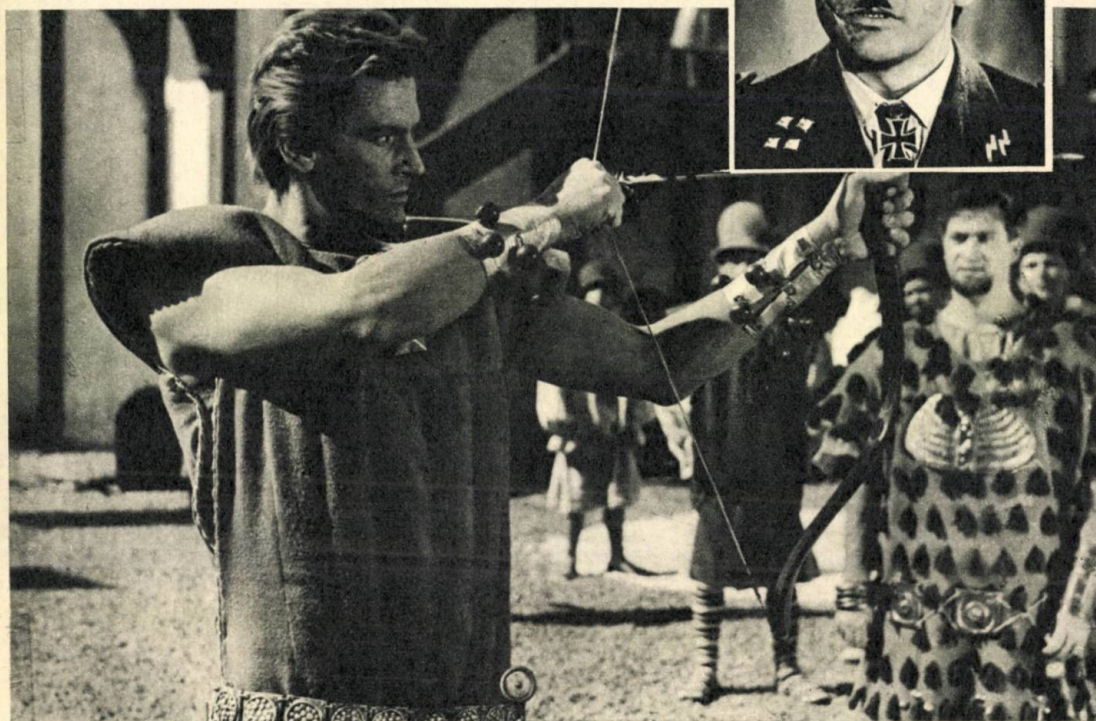
A mai apărut o fată cu farmec (Irina Gărdescu)



pentru că îl iubește cu credință pe haiducul Amza, fie că el e Besoiu, fie că e Petruș, ei nu-i pasă de asta, nu ne pasă nici nouă căci, ce să facem, recunoaștem spășiți, cu mîna pe inimă, că-i iubim.

Îi iubim, pentru că în ei am îngrămădit mulțime de virtuți omenești și noi — acesta-i adevărul — am rămas pe undeva niște copii mari care au nevoie să creadă, au nevoie de puritate, au nevoie de imaginea unor oameni puternici și drepti, au nevoie să-i vadă pe aceștia — fie și numai pe ecran — despicînd apele binelui de ale răului. Îi iubim, pentru că haiducii, și pandurii, și șoimăreștii sînt o proiecție a viselor, a iluziilor noastre, și pentru că ei sînt de fapt trecutul nobil al țării. Pentru că — vedem noi în aceste filme — istoria nu întinde numai capcane și joacă feste, ci are și pagini sublimе, în care arde focul credințelor. ... Și iată cum un pumn bine trîntit în obrazul nedreptății de către un june prim bărbos și sîngerînd ne unge mai bine pe

*Florin Piersic a lăsat în urmă surisul lui «Harap Alb»
pentru duritatea lui Skortzeny*



*O feminitate loreniană și un flăcău șugubăț
(Mariela Petrescu și Sebastian Papaiani)*



inimă decît zîmbetul alunecînd
senin pe obrazul proaspăt ras al
unui june cu racheta de tenis în
mînă...

Personajul sapiens

Pe parcurs, între o excursie la mare și o incursiune în istorie, între un hohot stenic și un K.O. haiducesc, filmul nostru a prins să gîndească. Personajul sapiens a însoțit tot timpul — e adevărat, cu un exces de modestie — cavalcadele cinematografiei noastre spre cucerirea publicului, a beneficiilor, a artei filmice. Personajul sapiens nu a visat succese zdrobitoare și coșuri cu trandafiri în cabină, a vrut doar să spună adevăruri, și le-a spus grav, cu simțul răspunderii, le-a spus neliniștit sau ferm, le-a șoptit nesigur ori le-a rostit răspicat, dar le-a spus.

...Și nimeni nu s-a supărat că în «Valurile Dunării» nu răsunau acorduri de vals ci explodau mine, că Irina Petrescu — încă o splendidă sălbăticiune, speriată de reflectoare, căreia rolul îi cere doar o geană de spiritualitate — își arăta doar o dată, o singură dată, frumoasele-i picioare, atunci cînd în pîntecul hrănit cu muniții al vasului, nimeni nu i-a reproșat lui Liviu Ciulei că eroul lui e un om aspru, închis în sine, nimeni nu l-a certat — ceva mai tîrziu — pe Victor Rebengiuc că a uitat să zîmbească, atunci cînd a străbătut pădurea cu spînzurători sau a luat cu asalt «Castelul condamnaților». Între oamenii din sală și oamenii de pe pînză se stabilise acea comuniune pe care ți-o dau suferințele și delirurile trăite împreună, biruințele comune, și noi știm, și filmul o arată, că istoria noastră recentă nu s-a făcut pășind zglobiu pe petale de trandafiri, ci lupînd, sîngerînd, gîndind. Eroul alături de care ne aflăm acum avea gravitatea caldă, sobrietatea ges-



Dar personajul sapiens...
(Irina Petrescu)

turilor, farmecul învăluitoare, reținut, al lui Silviu Stănculescu, acel Mihai unu din «La patru pași de infinit», acel Mihai doi din «Cerul începe la etajul III». Stănculescu era mai întotdeauna un ostaș în bătălia comunistă, dar el nu lupta cu pumnul, arma o lua la nevoie, eroul lui, erou sapiens, știa că marele front era înălăuntrul oamenilor, în psihologiile lor de-

vastate, în psihologiile însetate de adevăr, că omul e un vultur care zboară pe dinăuntru, cum spunea Arghezi. De cele mai multe ori, eroul sapiens nu mai părăsea pelicula, el se sfârșea acolo, o dată cu filmul, dar moartea lui întristătoare nu însemna sfârșitul, ci uneori abia începutul. Ea declanșa reacția în lanț a marilor hotărâri și a marilor gesturi.

...cavalcadele noastre...
(Draga Olteanu)



...a însoțit...
(Ștefan Ciobotărașu)

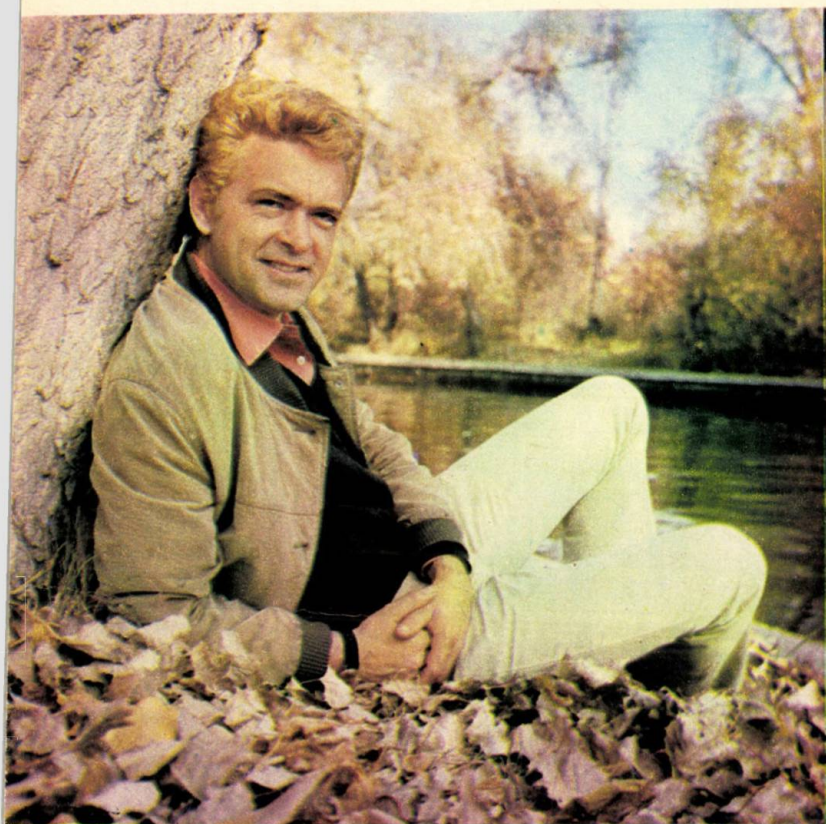
Rebengiuc apărea pe ecran purtând cu el neliniști și transmițându-le în cercuri concentrice, contaminându-ne de durere, întrebând chinuitor și lăsându-ne fără răspunsuri. Ceva din această neliniște — dar convertită totuși în altceva — avea să o aducă Dan Nuțu, acest băiat cu reacții neașteptate, cu chip ciudat pe care nu-și găsesc loc expresiile

comune, acest băiat care, în «Duminică la ora șase» ori în obișnuitele «Dimineți ale unui băiat cuminte» avea să ne dezvăluie, cu zgîrcenie, un ungher din marele continent necunoscut care este sufletul tinerei generații.

Iar Irina Petrescu devenea — spre lauda noastră, a creatorilor și a spectatorilor — vedeta fil-

...cinematografice.
(Viorica Farcas)





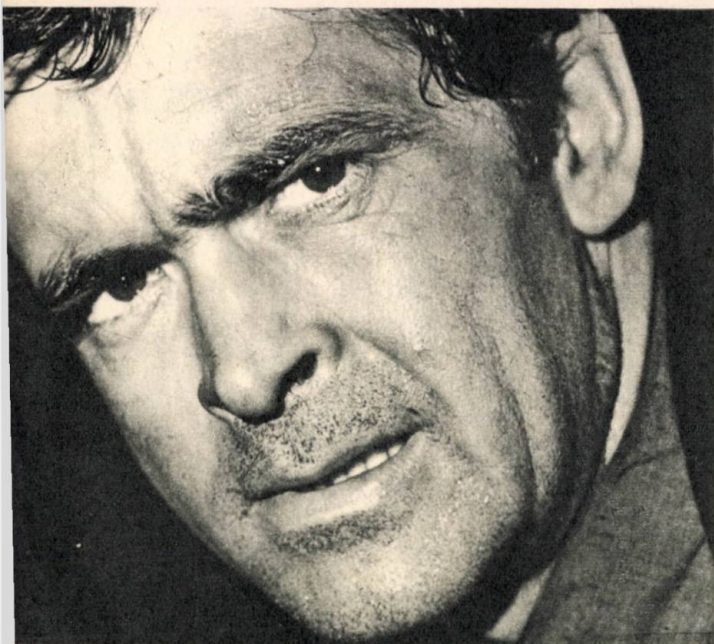
Iurie Darie
Margareta Pogonat



Victor Rebengiuc
Gina Patrichi

Au lăsat rolurile de fiecare zi și au îmbrăcat pe ecran:





Tensiunea adevărului («Subteranul»)

mului nostru și pentru că personajul ei era prin excelență personaj sapiens în orice variantă de scenariu, și pentru că ea dădea întotdeauna feminității dimensiuni spirituale, încălca totdeauna situațiile cu determinări logice, dădea trăirilor intensitatea vibrațiilor seismice.

Ecranul nostru cutremurat

de «Furtuni», cu eroi care ajungeau spre noi străbătând «Tunelul» sau «Subteranul» unor esențiale procese de conștiință, cu «Gioconde» ce apăreau resemnate, fără știutul suris enigmatic și cu legende care își dezvăluiau geneza, aducea tensiune ideilor, încerca să comunice acele adevăruri umane care, sin-

Feminitatea spiritualizată («Meandre»)



Neliniști profunde («Pădurea spânzuraților»)

gure, dau autentică măsură a operei de artă. Și adevărurile căpătau uneori chipul nimb de lumină al Silviei Popovici, ori cel traversat de umbre neliniștite al Margaretei Pogonat, tumultul pasional al Danei Comnea, ori zvicnetul pasional al Ioanei Bulcă.

Biruințele cinematografiei noastre — atâtea cîte putem nu-

măra — au fost aduse cred, în primul rînd, de aceste filme, eroii pe care i-am păstrat în noi au fost în primul rînd acești eroi; nu este oare aici și aceasta proba adîncă, proba de maturitate pe care a trecut-o și filmul și publicul nostru?

Sanda FAUR

Feminitatea nuanțată («Procesul alb»)

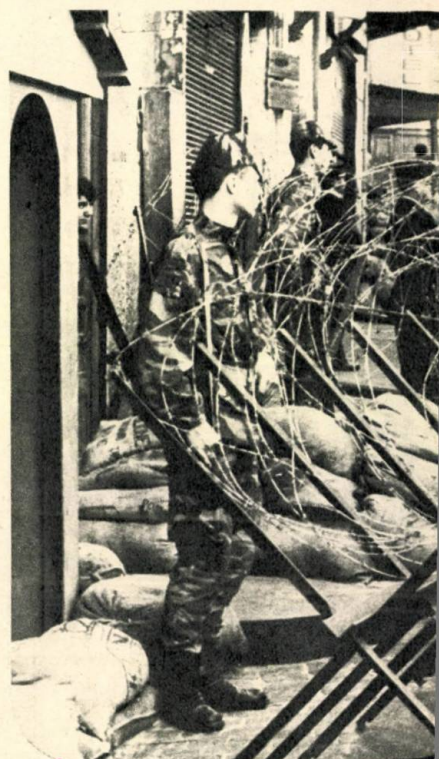


GENURI VEDETA

ÎN DECENIUL
VII

*Un film trebuie să fie
un fel de sonerie de alarmă
care să ajute oamenii
să observe mai bine viața din jurul lor.*

Alain Resnais



...în pagina 38
«Western și neo-western»



...în pagina 26
«Filmul politic»



...în pagina 30
«Odiseea spațiului '70»



...în pagina 34
«Adio Mr. Bond!»



...în pagina 42
«Neo musicalul»



epoca
noastră

FILMUL POLITIC ȘI ISPITELE COMERCIALE

*În occident,
nici zece
producători
hipersexy
nu mai pot
rivaliza azi
cu un film
politic*



Orice film poate fi privit ca un «cocktail», rețeta lui constând dintr-o abilită mixtură de lucruri care au căutare: atîta la sută «sex», atîta la sută «suspense», atîta la sută «violenta» ș.a.m.d. E o concepție trivială, rudimentară, grosolan comercială, fără nici o legătură cu arta, recunosc, dar nu absolut lipsită de o anumită semnificație. Formulele acestea simple oferă totuși indicații pre-

țioase asupra felului cum evoluează psihologia spectatorului cinematografic. Nu mi se pare prin urmare neglijabilă o observație scoasă dintr-o astfel de zonă joasă a aprecierii elementelor, care sînt socotite azi în măsură să trezească interes pentru un film. Ce constatăm, aruncînd chiar o rapidă ochire asupra rețetarului cinematografic în vigoare la ora aceasta? «Politicul» a devenit ingredientul principal menit să facă un film atractiv. Nici zece

vedete hipersexy, complet dezbrăcate, nu reușesc să rivalizeze cu o producție care atacă direct problema tineretului contestationist, ca ultimul film al lui Antonioni, «Zabriskie Point» de pildă. Pe Champs Elysées lumea nu face coadă să vadă «Libertinele», ci filmele lui Costa Gavras. Publicul, care avea nevoie de cel puțin o falcă mutată la cinci minute ca să rămînă în sală, stă trei ore și jumătate, fără să crîcnească, spre a urmări mecanismul fio-



La țintă: tineretul Americii azi
(«Zabriskie Point» de Michelangelo Antonioni)



Mecanismul fioros al ascensiuni hitleriste
(«Blestematii» de Luchino Visconti)

Clișeele sexy ironizate
de filmul politic:
(«Ultimul Leo» de John Boorman)



ros al ascensiunii hitleriste din «Blestematii» lui Visconti. Sînt cinematografii, braziliană, cehă, ungară, care și-au cucerit peste noapte un recunoscut prestigiu internațional, fiindcă au adus pe ecran o tematică ascuțit politică. Pînă și producția anglo-saxonă se arată sensibilă la această orientare decisă a gustului public. «Ultimul Leo». «Un călător potolit» sînt filme politice; chiar mult discutatul «M.A.S.H.», care a cîștigat marele premiu la Cannes, nu e

străin de asemenea preocupări. Ce se poate deduce din această constatare?

Un public nou

Întii că publicul cinematografic nu alcătuiește o masă atât de amorfă și lesne manipulabilă cum susțin atîta specialiști improvizați. În componența lui intră o simțitoare proporție de tineri, ei umplu sălile, se grăbesc să vadă un film din primele zile cînd e dat pe rețea, îi fac presă orală. Vîrstnicii se deplasează totdeauna mai greu, preferă televizorul și papucii. Astăzi însă tineretul din cea mai mare parte a lumii e extrem de politizat; simțul său critic față de organizarea vieții sociale se exercită cu o precocitate care-i alarmează pe adulți. Nu e cazul să discutăm aici cît de întemeiate sînt opiniile politice ale tineretului; fapt e că ele există și ating o ardență neobișnuită. Acești spectatori activi, care fluieră apariția pe ecran a «beretelor verzi», întîmpină cu risete zgomotoase partea publicitară a spectacolului, destinată a face apologia civilizației de consum și se înghesuie să vadă documentarul lui Rossif, «De ce America?», au modificat brusc și simțitor rețeta succeselor cinematografice; ei au creat tipul amatorului de filme politice. Să încercăm a-i schița puțin psihologia aparte.

Acest tip de spectator detestă mitizarea realității pe pînză. Întreaga lume fabricată în studiouri cu farduri, proiectoare, filtre de lumină, poze și comportări studiate îi inspiră o violentă repulsie. Am văzut într-o gară de metro din Paris o inscripție revelatorie pentru o asemenea reacție. Era un afiș uriaș care populariza nu mai știu ce cremă; o femeie splendidă stătea întinsă pe plaje și companionul ei îi șoptea niște lucruri foarte măgulitoare la ureche, sugerîndu-ni-se că aceste elogii se datoresc virtuților noului produs cosmetic. O intervenție anonimă dădea cu cărbunele o cu totul altă semnificație imaginii. Substituindu-se personajului masculin, necunoscutul nostru ținea să-i comunice incîntătoarei cuconițe nici mai mult nici mai puțin decît următoarele cuvinte: «Tu pues, d'ailleurs comme toutes les vedettes!

Am ghicit imediat în atotul inscripției pe unul din noii spec-



Un reportaj asupra violenței juvenile
(«Antonio das Mortes» de Glauber Rocha)

tatori cinematografici de care vorbeam. Tot ce are ambiția să arate «ca-n filme» lui îi dă senzația de minciună sordidă. Realitatea nu e așa și fata ei autentică, nefardată, vrea să o vadă el pe ecran. Amatorului contemporan de filme politice

nu-i place să se lase «vrăjit». Cinematograful e chemat să fie pentru el o luare de cunoștință crudă a lumii înconjurătoare. Am spus că astfel de spectatori aparțin maselor tineretului. Tocmai de aceea refuză jucăriile copilăriei. Ei se

simt îndemnați să o părăsească manifest printr-un act de **ruptură**. Maturii își pot îngădui nostalgii infantile; bătrînii, fatal, se copilăresc; tinerii însă se situează, paradoxal, la maxima distanță de vîrsta basmelor cu zîne.

Și o manieră inedită de a-i vorbi

Nu numai prin preocupări, dar și prin factura lui, filmul politic actual caută să răspundă psihologiei acestei categorii de spectatori dificili. Ei nu agreează «poveștile», preferindu-le documentul brut. «Istoriile» sînt primate cu neîncredere, fiindcă provoacă fenomenul identificării cu personajele de pe pînză și nu lasă destul de liber exercițiul spiritului critic lucid. În «Zabriskie Point», Antonioni a înțeles foarte bine aceasta: filmul lui are aparența unui reportaj; intrăm din prima secvență direct în materie, lumea «campus»-urilor studențești americane ne e oferită observației printr-un montaj nervos al unor imagini surprinse parcă de o privire care se plimbă intrigată peste diferite lucruri; treptat, anumite aspecte se încheagă, dar fără nici o stăruință explicativă: regizorul vrea să-l lase spectatorului sentimentul că și forma opina neinfluențat de nimeni. Sigur că o vagă intrigă, pînă la urmă, se țese; ea are însă caracterul interferenței faptelor diverse fără vreun relief aparte: asistăm la o ciocnire între poliție și studenți, cunoaștem o fată care face ocazional pe secretara managerului unui mare trust de construcții și-i acordă din cînd în cînd grațiile; o urmărim într-o americană cănească evaziune cu mașina prin niște vaste spații pustii; reținem figura unui student dornic să înlocuiască discuțiile interminabile cu o acțiune rebelă, chiar dacă acțiunea poate să-l coste viața; îl vedem cumpărîndu-și o armă, folosind-o apoi cînd autoritățile procedează la evacuarea brutală a campus-ului. Fiind identificat pe ecranele televizoarelor că a omorît un agent federal, încearcă să dispară din regiune; alege însă pentru aceasta o cale care abia atrage atenția asupra lui; răpește un avion de sport; plutește în neștiri asupra deșertului pînă i se termină benzina, o descoperă pe fata cu mașina și între cei doi tineri are loc o scurtă idilă în mijlocul vastului peisaj arid, fost fund de mare. Studentul reușește să umple din nou rezervorul avionului și să-l picteze în stil «hippy», se grăbește să-l readucă pe aerodromul de unde l-a furat, dar e ucis la aterizare și un comunicat laconic anunță



Un suris poate ascunde o revoluție
(„Fragi și sînge“)

că un polițist neidentificabil a fost silit să tragă asupra automobilului infracțiunii, fiindcă nu se supusese somațiilor și era înarmat. Critica snoabă și puristă a tăbărit pe Antonioni, reproșîndu-i formula reportericească a ultimei sale realizări. Nemaigăsind aici nici o obscuritate, nici un plan existențial metafizic, nici o ambiguitate a sensurilor pe marginea cărora să gloseze, luați de urechi și băgați din capul locului cu nasul în conținutul filmului, esteții miriei supărați. Instinctul artistic al lui Antonioni a funcționat însă fără greș; formula filmului face să vorbească faptele cu o nudită răscritoare. În final, autorul își insinuează discret, dar printr-o metaforă admirabilă și de o mare elocvență cinematografică, judecata sa asupra realităților social politice pe care ni le-a prezentat. Fata ascultă comunicatul la radio într-o vilă luxoasă, prevăzută cu tot confortul modern, printre stînci pleșuve unde patronul ei a venit să trateze o vastă amenajare turistică a regiunii.

O ură disperată îi înecă suflul și-i umple ochii de lacrimi. Înainte de a pleca și a o rupe pentru totdeauna cu această lume, se oprește și o privește. Iar Antonioni are ingenioasa idee să materializeze gîndurile eroinei: vila din creierul stîncilor, simbol al civilizației de consum, explodează sub privirile fetei. Vedem clădirea neatinsă, așa cum rămîne în realitate și sărînd în aer, mistuindu-se în flăcări răzbunătoare iarăși și iarăși de nenumărate ori. Apoi, ecranul se umple cu obiecte vestimentare și alimentare variat colorate: conținutul șifonierelor și frigiderele; risipite de exploziile repetate plutesc în aer suțiene, ciorapi, conserve, cravate, pui fripți. Toate alcătuiesc o vastă pînă onirică «pop». Revolta minoritară, neputincioasă, haotică nu izbutește să ajungă altceva decît un stil artistic.

filmul politic a schimbat simțitor peisajul producției cinematografice din ultimii ani. Să nu fim totuși excesiv de optimiști. Filmul comercial încearcă să integreze această preferință a publicului spectator și să o convertească în clișee inofensive sau camuflat reacționare. Nici astfel de exemple nu lipsesc, ba se pot număra cu duizumul. Aș vrea să scot însă din aceste considerații o concluzie stimulativă. Cinematografiile socialiste au azi șanse foarte mari să-și cucerească un loc de frunte pe piața mondială. Cu o singură condiție: să nu-și propună să vîndă castraveți grădinarului, adică să reia temele filmelor de serie din Occident, ci să-și cultive originalitatea, să aducă pe ecran o experiență politică revoluționară proprie, atacînd-o curajos, fără falsificări idilizante, în substanța ei exaltantă și dramatică.

Și o învățătură
pentru noi

Ov. S. CROMĂLNICEANU

Interesul atît de viu pentru

O.K.

*Acest strigăt
a intrat în istorie
precum
cuvintele
rostite de
Neil Armstrong
pe lună*



Fiindcă n-am avut bucuria să vedem «Odiseea spațiului 2001» — Almanahul încearcă să suplinească această lipsă obiectivă, oferind publicului în exclusivitate decupajul unei alte Odisei a spațiului pe care o putem numi 1970. Parafrazând acea expresie franceză care începe cu celebrele vorbe «faute de mieux...» —

să spunem și noi că, «în lipsă de ceva mai bun, trăim cu secolul nostru». Precizăm că decupajul nostru are avantajul de a fi nu numai regizoral — ci și un decupaj propriu-zis, adică la baza sa stau decuparea cu foarfeca a ziarelor vremii și montarea acestor fragmente într-un stil pe cât de cinematografic, pe atât de abrupt, care nu credem însă că ne va deruta cititorii obișnuiți să trăiască astfel, în cer, pe pământ și simultan pe ceas, uneori între ghilimele, alteori între voci, totdeauna printre ziare.

DUMINICĂ 12 APRILIE

Cap Kennedy: «Americanul mijlociu a încetat să se mai înflăcăreze pentru marile manevre lunare. Lansarea lui Apollo-13 s-a desfășurat în indiferență generală a publicului... Această indiferență are trei motive: 1. călătoriile spre Lună au devenit pentru americanul mijlociu — expediții rutiniere; 2. aspectul științific al misiunii nu interesează decît o minoritate;

3. o parte deloc neglijabilă a populației socotește operațiunea mult prea costisitoare»...

«Pământul are un apendice prăfos sau o coadă de cometă? Cei trei cosmonauți vor încerca să verifice aceste ipoteze». «Doamna Lovell este egoistă încîntată că acest zbor este ultimul la care mai participă soțul ei, Jim...»

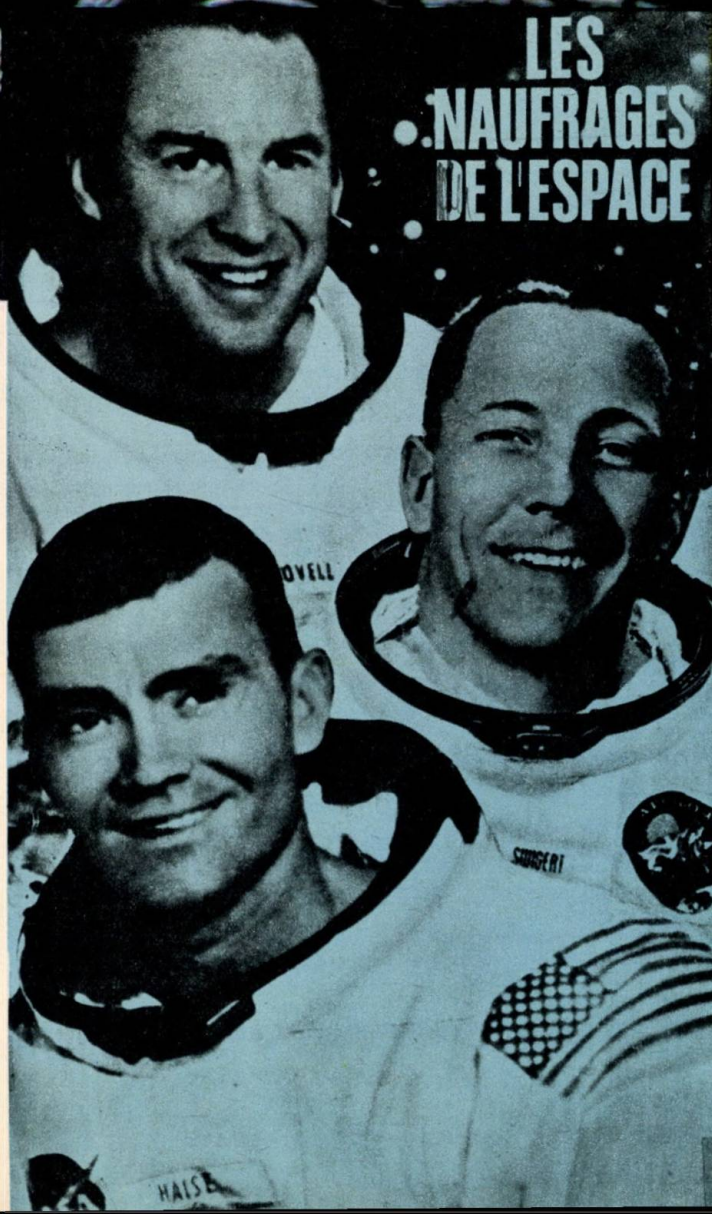
TOT 12 APRILIE

Halifax: «Petrolierul american spărgător de gheață «Manhattan» a trecut cercul polar și își face drum fără dificultăți printre primele blocuri de gheață ale strîmtorii Davis».

Paris: 25 de ani de la eliberarea lagărului de la Buchenwald. 3 000 de foști deportați au defilat în Place de l'Etoile. Un filozof francez: «Într-un teatru pe care-l cunosc o trupă specializată în spectacole pentru copii a afișat acum cîteva săptămîni următorul titlu al unei piese: «Cei doi mici cosmonauți pe Lună». Afișul a trebuit să fie schimbat după trei zile. Tînărul

JOE!

*Lovell,
Swigert,
Haise,
vedete
cu
500
de milioane
de
spectatori*



public nu venea. S-a anunțat înlocuirea cu «Nenorocirile Sofiei». Sala s-a umplut imediat ».

LUNI 13 APRILIE

Kap Kennedy: «O manevră de corectare a traiectoriei, o emisie televizată — acestea sînt singurele fapte marcante ale zilei de luni pentru echipajul cosmic. Marți 14, echipajul va efectua...»

MARTI 14 APRILIE

4 h 54' (22 h 11' ora locală): responsabilii NASA dinează. Ziariștii, idem. Sala presei e aproape goală. E ora schimbului între tehnicienii de control de la Houston. După un zgomot surd, însoțit de iluminarea becului de alarmă pe tabloul modului de comandă, astronauții constată o anomalie în alimentarea electrică. Unul din cele două circuite electrice principale ale rețelei de bord ar fi stricat. O dîră de gaz e vizibilă prin unul din hublourile rachetei. E imposibil de determinat dacă-i vorba de o scăpare a oxigenului sau a hidrogenului.

Huston, năvală. Parkingurile Centrului de zbor sînt luate cu asalt. Ceață deasă. Vizibilitate, 2 metri. Unii automobilisti se rătăcesc. Primele flashuri pleacă spre toate orașele Terrei.

5 h 15': a treia debarcare lunară pare ineluctabil compromisă, se declară în cercurile informate de la Huston. 5 h 54': Lovell anunță că presiunea de oxigen în rachetă coboară spre zero. 6 h NASA indică celor trei oameni că dispun de circa 15 minute curent electric în cabina principală. 6 h 11': Lowell și Haise părăsesc cabina principală și intră în modulul lunar. Swigert rămîne la bordul capsulei-mamă, în care presiunea oxigenului scade rapid. 6 h 24': misiunea lunară a lui Apollo 13 este anulată oficial.

După primul moment de stupeoare — calmul, un calm uimitor, domină sala de control ca și Centrul de presă de la Huston. Cei trei astronauți dau un exemplu nemaipomenit. Vorbind monoton — cu glasul lor monoton — ei își urmează pur și simplu munca. Pentru ei, misiunea s-a schimbat. Asta-i totul. Li s-a spus să se întorcă. Ei se întorc.

— **Apollo:** Jack, spune-ne dacă trebuie să deschidem orificiul lateral pentru a elimina urina în așa fel ca să nu înghețăm sistemul normal de evacuare.

— **Huston:** V-am spus asta mai devreme. Ne pare rău că n-ați remarcat. Servici-vă de orificiul lateral.

— **Apollo:** O.K.

Papa se roagă pentru cosmonauți. Doamna Lovell declară: «Nu voi spune nimic pînă nu-l văd pe Jim acasă».

Paris: prima ședință a Parlamentului privitoare la problemele educației naționale s-a desfășurat fără pasiune.

MIERCURI 15 APRILIE

1 h 20': Apollo-13 dispăre în dărătul Lunii, comunicațiile radio sînt întrerupte 20 de minute. 2 h 9': al treilea etaj al fuzeei Saturn-5 se stărimă, așa cum s-a prevăzut, pe Lună. Lovell: «Bine că în acest zbor s-a îndeplinit ceva». 3 h 40': astronauții corectează din nou traiectoria, plasîndu-se pe o orbită care va accelera întoarcerea lor pe Pămînt cu zece ore. 5 h: Lovell semnalează: «A trecut al dracului de mult timp de cînd n-am dormit. N-am dormit deloc ieri seară». 6 h: NASA autorizează astronauții să plece la culcare.

lăta numele și vîrsta celor



Odiseele imaginare au cedat locul celor reale
(Jane Fonda în «Barbarella»)

Paparazzi vinează altfel de vedete
(Mary Haise)

asupra cărora apasă cea mai grea responsabilitate în salvarea lui Apollo-13, cei patru bărbați care ocupă alternativ fotoliul directorului de zbor: Gerald Griffin, 35 de ani, Glenn Lunney, 34 de ani, Eugene Kranz 36 de ani, Milton Windler, 37 de ani.

Rennes, 15 aprilie: Pentru a justifica refuzul unei plăți de 945 de franci, datorată percepătorului, o locuitoare bretonă invocă tratatul de la 1532, semnat între François I și statele Bretoniei.

19 h 50': NASA declară că racheta nu e pe traiectoria cea bună și că o nouă corectare e necesară pentru ca Apollo să nu se piardă în spațiu trecînd la 128 km. de Pămînt.

«Urmărim cu îngrijorare zborul navei cosmice Apollo-13. Țin să vă informez personal că guvernul sovietic a dat instrucțiuni autorităților civile și militare ca la nevoie să folosească toate mijloacele pentru a salva cosmonauții americani. În numele guvernului formulez speranța întoarcerii pe Pămînt a curajoșilor cosmonauți... Kosighin».

JOI 16 APRILIE

0 h 10': un semnal de alarmă se aprinde. Incidentul s-ar putea datora supraîncălzirii. Huston cere izolarea bateriei și închiderea unui întrerupător.

0 h 17': **Franta** — avalanșă după miezul nopții pe un platou, la poalele muntelui Roc de Fiz. Avalanșă cade peste un sanatoriu pentru copii — 56 de copii și 16 adulți îngropați sub dărîmături.

2 h 42': incidentul bateriei de la modulul lunar e închis. 8 h 13': trenul spațial se îndreaptă spre Pămînt cu 1071 km pe oră. E ora la care ar fi trebuit să înceapă marșul pe Lună al lui Lovell și Haise. 12 h: Hellen, furtuna tropicală care amenință să stingherească recuperarea lui Apollo-13 lîngă insulele Samoa, s-a risipit și nu mai există nici o amenințare meteorologică.

14 h: pentru prima oară astronauții cer știri despre familiile lor, care locuiesc în cartierul rezidențial El Lago de lîngă Huston. Lovell: «Ce mai e la El Lago? Huston: — Bine.»





Frica netrucată în obiectivul aparatului
(Marilyn Lovell)

«Afară, un mic grup de fotografi, de radioreporteri și operatori fac o gardă insistentă peste drum de casa doamnei Lovell, o casă așa cum vezi în filmele americane, cu o peluză întinsă, cu arbori. Ridicînd perdeaua, soția astronautului poate să observe această adunare tăcută. Ea poate să numere virfurile roșii ale țigărilor aprinse de aceste santinele, care pentru ea reprezintă forma tangibilă a îngrijorării.» (Le Figaro)

Un ziarist tranzez: «Nu înțeleg și nu voi înțelege oricît mi se va explica, ce-i îndeamnă pe confracții mei să se adune în jurul casei doamnei Lovell. Exigențele informației? Care informație? Culoarea spaimei pe un chip omenesc? Acestei femei îi e frică, nu știți asta? Lăsați-o în pace, liniștită, căci ea nu e liniștită... 20 h 30': șeful astronautilor declară, la o conferință de presă, că se așteaptă la o întoarcere normală a lui Apollo-13, în ziua de vineri. El recunoaște că a încercat cele mai mari temeri luni noaptea cînd întregul echipament al cabinei principale a încetat să funcționeze.

Paris: Adunarea Națională

dezbate problema alcoolemiei. Adunarea ezită între 0,8 grame și 1,2 grame în definirea beției la volan.

VINERI 17 APRILIE

17 h 43' (10 h 52' ora locală): Lem-ul cabină de salvare timp de 85 de ore este părăsit, Apollo își recapătă autonomia. La Huston responsabilul zborului declară în clipa cînd modulul lunar e aruncat în spațiu: «Good bye Aquarius and thank you». Ritmul cardiac al celor doi neofiți ai spațiului, Haise și Swigert, s-a accelerat pînă la 100 de bătăi pe minut în acea clipă.

«La 10 h 52' cînd astronautii s-au separat de LEM, nu mai era nimeni pe străzile orașului. Am sunat la telefon în câteva bănci, în câteva companii comerciale, din Louisiana Street — se făcea un fel de gardă în jurul receptoarelor de televiziune.» (Le Figaro)

18 h 54': începutul întreruperii legăturilor radio. 18 h 57': sfîrșitul și reluarea legăturilor radio: O.K. Joel — strigă Haise, «acest strigăt este la fel de important ca celebrele cuvinte rostite de Neil Armstrong cînd a pus piciorul pe Lună. 19 h 02': la 3 000 metri altitudine, apar trei parașute. «Ei sînt!» se strigă deodată la Huston, toată lumea urlă, tremură de bucurie, aplaudă în picioare... 19 h 07': Apollo-13 se așează pe mare la 7 km sud de port-elicopterul Iwo Jima. 19 h 20': oameni-broaște sar în apă pentru a instala centura de flotare în jurul capsulei.

Viena: Discreție totală în jurul primei ședințe de lucru în problemele dezarmării. 19 h 34': astronautii ies din cabină. 19 h 52': elicopterul aterizează pe puntea lui Iwo Jima. Fanfara intonează unul din cîntecele comediei muzicale «Hair». Astronautii pun piciorul pe punte, în aclamațiile multimei.

SÎMBĂTĂ 18 APRILIE

Ceremonie religioasă la biserica de pe platoul Assy în memoria celor omorîți de avalanșa din noaptea de joi. Se anunță că numărul total al morților și dispăruților nu e de 72, ci de 71. Un funcționar al sanatoriului a fost înscris din eroare pe lista victimelor.

«Muntele, această necunoscută...» — se intitulează reportajul trimisului special al ziarului «Le Monde» la locurile dezastrului.

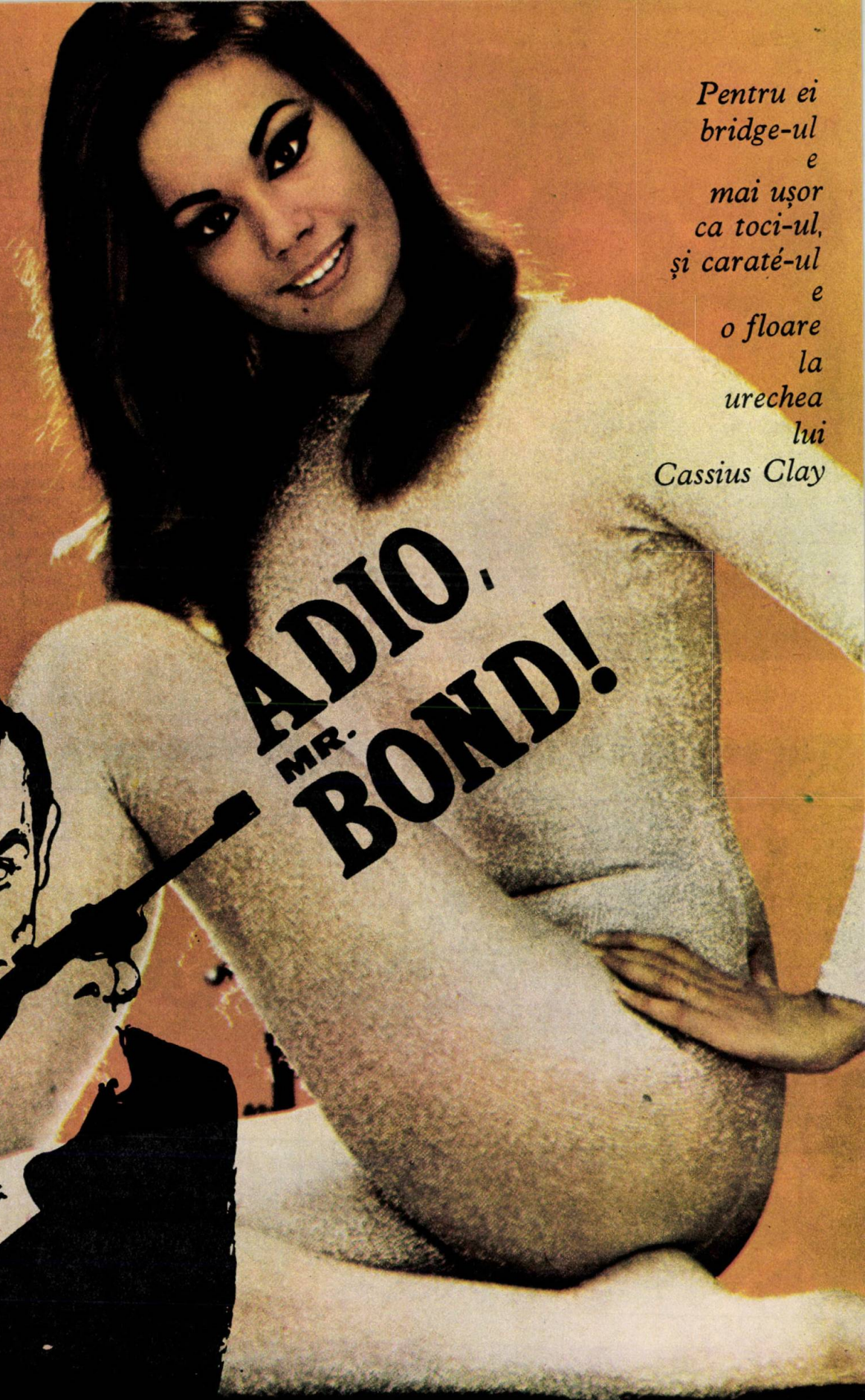
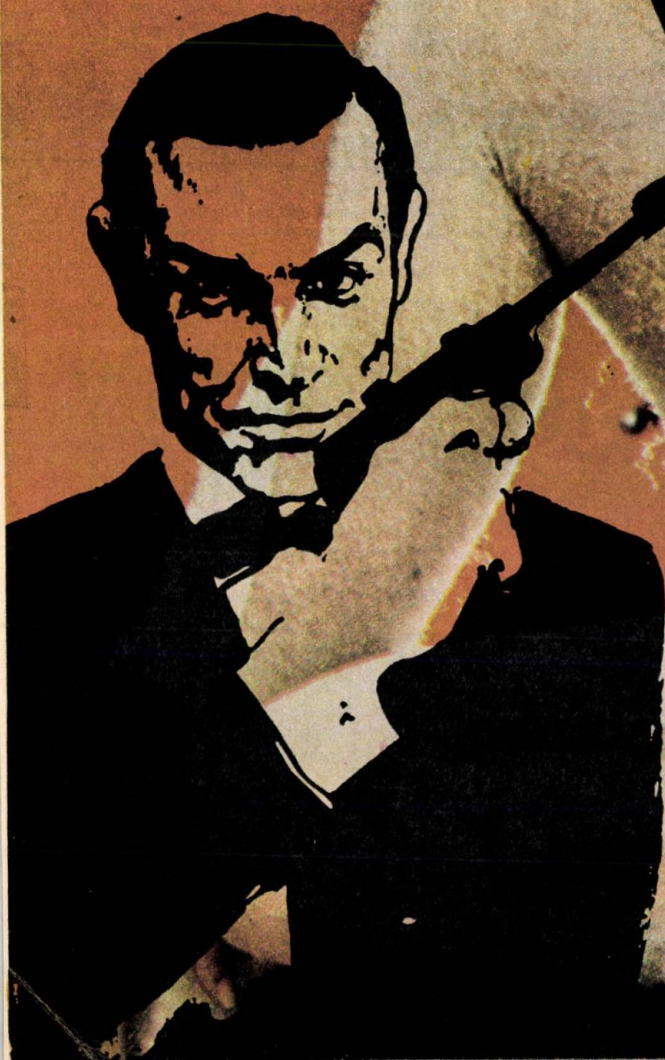
Radu COSAȘU



agenții
007

*Pentru ei
bridge-ul
e
mai ușor
ca toci-ul,
și caraté-ul
e
o floare
la
urechea
lui
Cassius Clay*

**ADIO,
MR.
BOND!**





James Bond — super - agentul, perfectul mamechin al super-tehnologiei de investigație, seducătorul, imbatabilul dandy, mintea cea mai sănătoasă în corpul cel mai sănătos — pentru care bridge-ul e mai ușor ca toci-ul și caraté-ul o floare la urechea lui Cassius Clay —

detonație, chiar fără să bată la ușă, așa cum intră un ins oarecare într-o sală de cinema (afară e cald, afară e toamnă), după ce și-a cumpărat un bilet cu doi dolari întregi, doi din milioanele pe care i-a câștigat și i-a făcut și pe alții să câștige. În mină avea o valiză de super-crocodil (specie pe cale de dispariție); cu pași elastici, tacticos, a

început să viziteze muzeul. Vitrine mari cu siluete cunoscute și necunoscute, ușor înțepenite în pozițiile clasice. Încet, vitrină după vitrină, J.B. a inspectat cu ochi expert totul. Ca pentru o spargere. Părea ușor obosit. Sau poate numai melancolic (nobilă atitudine). Pașii săi răsunau, era liniște (în sfârșit liniște) — nici un

vizitator nu tulbura relaxarea eroului. Nimeni. Nici chiar portarii...

Apoi s-a oprit. În fața sa stătea o vitrină goală. S-a strecurat înăuntru, tot tacticos, a privit pereții și obiectele pentru a se asigura dacă nu există vreo cameră secretă de filmare, vreun microfon. Apoi a răsuflat ușurat. Puținele sale riduri, bine aco-



Eroul lui Fleming la Tokio...



...și printre zgîrie-nori (Sean Connery)

Butoanele în slujba omului sau... jamesbondismul

omul care vede, aude, miroase, simte, pipăie tot și știe tot, triumful tupeului și reclama ultimei mode, el unicul și inimitabilul (ce e drept!) — însuși el, JAMES BOND, a intrat acum în muzeul eroilor cinematografului, arta de pe pînza albă. Plîngeți, rîdeți sau cutremurați-vă — asta-i viața tuturor nemuritorilor; acesta le e destinul: să ajungă la muzeu!

A intrat fără șperaclu, fără



perite, se destinseseră.

— O.K.!

Era evident că «afacerea» îi convine.

Și-a desfăcut valiza. Și-a preparat băutura preferată (vermuth and Votka) și-a pus pe masă pistolul preferat, bunul, simpaticul său pistol îmbunătățit; și-a desfăcut apoi toate apărătorile, semnalizatoarele etc., lăsându-le să se vadă discret, și-a aprins țigara dorită și s-a instalat



In serviciul majestății sale — 007 (Sylvana Henriques)

comod într-un larg super-fotoliu, suindu-și picioarele pe un birou cilindric, ornamentat op. A sorbit încet din pahar, și-a aranjat haina să cadă frumos, a clipit, a mai pufăit de vreo două-trei ori, a zîmbit inteligent (și puțin resemnat) și GATA!

O clipă! Pe masă, sprijinită la vedere de unul din aparatele sale, se poate vedea și azi o carte de vizită elegantă, lunguiață, pe care se poate citi (pentru profani):

JAMES BOND

AGENTUL 007

din al 7-lea deceniu

al secolului 20

The End

Nu departe, într-o vitrină alăturată, un strat subțire de pulbere se prăbușea de pe sprînceana celui care fusese o dată, demult Tom Mix... Apoi luminile s-au stins încet, ca la o ultimă premieră... Se zice că, a doua zi, zîmbetul lui Garry Cooper era puțin strîmbat. Dar nu cred...

J.B. a avut părinți buni. Fleming, un diplomat englez cu o carieră fără strălucire, l-a lăsat lumii într-o serie de câteva romane polițiste, murind (dacă-mi amintesc bine), înainte de a se bucura de succesul progeneriturii. Pe ecran însă l-a zvrilit Terence Young, regizor de crîncenă meserie (amintiți-vă puțin de «Așteaptă pînă se întunecă») și Sean Connery (mai amintiți-vă o dată și de «Colina»), actor din seria «durilor», antrenat zile întregi nu numai pentru o carieră de expresie dar și una de «impresie».

Connery a fost credibil, a fost însuși J.B. Îmi place să cred că Sean a devenit atît de priceput în investigații încît ar putea deveni un pericol public.

Filmele lor au fost exemplare și dacă ele nu au ajuns încă în cinematecă este pentru că de-abia am pășit într-un alt deceniu. Deceniul post-jamesbondismului.

Bond a fost concurat imediat de tot felul de imitatori — succesul, rețeta, a creat o întreagă lume de agenți frumoși și invincibili, care în afară că au obligat pe cinești să născocescă tot felul de mașini infernale și trucuri

Zeitele feminității și a



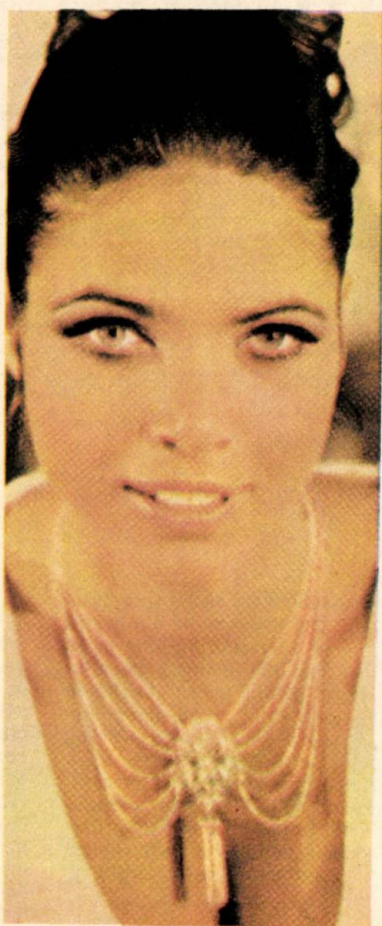
tehnice, au compromis în parte tradiția filmului polițist. L-a complicat în apărataj și l-a simplificat în materie cenușie. Dar precizia, plăcerea butoanelor fatale a ciinilor cu tranzistori și papucilor cu celulă fotoelectrică e totuși unul din tabuurile lumii de azi. Toată lumea a văzut cum se așează la fix Lem-ul pe lună sau cum ordinatoarele fac febră și gripă. Mașina, computerul se umanizează luînd cîte ceva din farmecul nostru (al cititorilor chiar!). Bondismul s-a aplicat acestui tabu. L-a reprezentat.

Dar orice campion ajunge

oldboy (!). Cinematograful a mai îmbătrînit cu o secundă. Dar a îmbătrînit tot cu o secundă de tehnică și nu de artă. Sperăm că vechiul film polițist nu se va intimidă, va relua ofensiva și, cu micile ciștiguri «de buzunar», va continua să ne ofere palpi-tația zilnică, plăcerea de a ne simți din cînd în cînd, inteligenți. Să credem doar în Hitchcock — cel puțin în el dacă nu și în alții — să credem în sincerul său joc cu groaza. Căci pe chipul său se poate vedea farmecul adevăratei condiții a filmului: rîsu' — plînsu' — cum zice un poet...

Gelu IONESCU

raté-ului (Mona Chong — Julie Egé — Ingrid Back)



Spioana era în alb (Diana Rigg)



UN SALOON, UN COLT O BILIGENTĂ

*Westernul este legendă
Westernul este istorie
Westernul este aventură*

western
neo
western



Binecuvîntat fie
acel Edwin Porter
care acum 67 de
ani lansa într-o
pilulă de nouă mi-
nute («The great Train Rob-
bery») westernul.

Filmul western nu te lasă
indiferent. Trebuie să-l iubești
sau trebuie să-l detești.

Nu vă așteptați deci la o
judecată «rece», ci la una «fier-
binte». Nu cereți detașare atunci
cînd există pasiune.

Mai întii...

DESPRE CURAJ

Westernul știe ca nici un alt
film să vorbească despre curaj.
Un curaj ridicat la gradul sublim
Un curaj de o clipă și un curaj
de o viață. Westernul reînno-
lează un sentiment pe care alte
filme aveau să-l lase nu de pu-
tine ori să cam ruginească.
Curajul omului din Vest nu are
nimic de paradă. Curajul face

parte din ființa sa, din caracterul
său, din felul său de a înțelege
lumea. Lașitatea nu este nică-
ieri mai rău blamată decît în
acest mediu aspru. Lașitatea
te scoate din rîndul semenilor
tăi și te arunca undeva în rîndul
obiectelor nefolositoare. Lași-
tatea este o etichetă de care,
odată lipită, nu mai scapi o
viață întreagă. Demnitatea cura-
jului — iată prima mare replică
pe care omul din western o dă
vieții.

Apoi...

DESPRE LOIALITATE

sau curajul de a apăra Dreptul.
În fiecare western se dă, sub
cele mai diferite chipuri, bătălia
dintre lege și forță. E, dacă vrei,
conflictul clasic al genului. E
baricada dintre bine și rău.
E linia care împarte oamenii în
două. A opta, a te situa de o
parte sau de alta, a acționa
într-un sens sau în altul, fără
deliberări metafizice, fără ezi-
tări și mai ales fără duplicități.

O reacție primitivă — vor spune unii. Mai degrabă aş socoti-o o manifestare a unor oameni pentru care puritatea sentimentelor nu a devenit încă o noţiune echivocă.

Aşadar Lege şi Forţă. Două cuvinte care includ în ele foarte multe înţelesuri. Lupta dintre ele urmează să restabilească echitatea morală şi socială. Legea o apără de obicei cel cu faimoasa stea, şeriful. El e omul curajului necesar. El şi cei pe care-i are alături. Forţa este unicul reazim al oamenilor de pradă. Forţa se ascunde în adâncurile unor ochi care vestesc cruzimea şi a unor mâini care caută fără încetare pistolul. Nu totdeauna omul legii are curajul necesar faptelor mari. Atunci se produce ruptura şi faimoasa stea devine o tinichiea inutilă. Atunci Legea e apărută de un altul, de un cowboy îndrăzneţ care devine el însuşi justiţia.

Apoi...

DESPRE PRIETENIE

şi morala ei. Poate nicăieri mai mult decât în sălbăticia Vestului nu simţi nevoia omului de lângă tine. Poate nicăieri nu vrei să ai, în deplinul sens al cuvântului, un prieten. Cowboyul ştie să fie un camarad de o viaţă. Deşi nu de puţine ori taciturn (s-a lansat chiar o modă a cowboy-ului singuratic), omul

din Vest, după ce a cântărit bine şi a ales, poţi fi sigur că-ţi va deveni un prieten adevărat. Principiile sale se aplică mai mult ca oriunde într-o prietenie. Ea nu poate exista, sau dacă a existat, sfârşeşte tragic, în afara

Calul personaj de western

curajului, demnităţii, sincerităţii, situării de partea dreptului. Am văzut westernuri care dau emoţionante lecţii de prietenie. «El Dorado» sau «Rio Bravo». Am văzut un altul despre o prietenie trădată, film care sfir-

sea printr-un gest dur, dar necesar: cel care a călcat nescrisele principii este pedepsit, nu fără tristeţe, de cel mai bun prieten al său. Morala neiertătoare a Vestului este astfel satisfăcută. Apoi...

Wayne — cowboy-ul, şeriful, western-ul.

Clint Eastwood — cinicul anti-erou din westernul spaghetti





Cowboy-ul pionier
(Tom Mix)



Cowboy-ul senin
(Glenn Ford)



Cowboy-ul legii
(James Stewart)



Cowboy-ul gînditor
(Henry Fonda)

DESPRE FIZIONOMIE

și «saloon» sau despre viața de toate zilele. Westernul a lansat și o anume fizionomie. Fața eroului are de cele mai multe ori o expresie aspră, ochii sînt sfredeliți, miinile stau totdeauna aproape de cîngătoarea cu pistoale. La fizionomie se adaugă și vestimentația specifică: pălăria de cowboy, vesta decolorată de soare, colțurile atîrnînd pe șolduri. Chipul și hainele sînt complete de felul de a se mișca al omului din Vest. E în mersul său ceva de pîndă, de așteptare, de neliniște. E și o anume unduire, o anume oboseală după ore întregi de călărit, o anume dorință de a se așeza, fie și pentru cîteva minute.

Westernurile ne-au obișnuit și cu ambianța specifică în care se desfășoară faptele. Există o stradă-western, o bancă-western, un birou de șerit-western. Dar peste tot și peste toate domină atît de tipicul

«saloon». «Cîte westernuri atîtea-saloon-uri» — spunea cineva vrînd să consemneze nu atît frecvența, cît mai ales **prezența** acestui loc în desfășurarea acțiunii. Saloon-ul adună o lume pitorească, saloon-ul dezleagă, la un pahar de whisky-bourbon, limbile. Saloon-ul e un loc de petrecere, dar și un loc de răfuială. Atmosfera unui western se poate măsura și după atmosfera secvențelor petrecute în saloon.

Apoi...

DESPRE TĂCERE

Nu vă mirați. Westernul nu înseamnă doar zgomote de împușcături și tropote de cai. Duceți-vă să revedeți un western, urmăriți-l atent, și veți învăța să ascultați tăcerea. Tăcerea care precede duelul de pistoale dintre cel bun și cel rău, tăcerea care se așterne după o luptă dramatică, tăcerea

care urmează hărmălaiei pianului mecanic dintr-un saloon, tăcerea pasagerilor diligentei înaintea unui moment de încercare, tăcerea care-l înconjoară pe cowboy-ul singuratic. Tăcerea e răgazul, e clipa de reflecție pe care ți-o lasă westernul.

Apoi...

DESPRE IDOLI

Ca orice gen de film, westernul a născut vedetele sale, pe care le-a purtat pe drumul gloriei. Fiecare generație de spectatori a avut eroii ei de western. Unii l-au adorat pe Tom Mix, deși nu strălucea prin frumusețe și nu era lipsit de o anume stingăcie. Cei de după el l-au iubit pe Gary Cooper, un cowboy mai elevat, un cavaler cu un chip mai atractiv, un cowboy care știuse să lanseze și apoi să mențină pînă la bătrînețe genul său. Mai aproape de noi a trecut ca o năluca prin wes-

tern Henry Fonda lăsîndu-ne cu nostalgia a cîțiva eroi excelent portretizați. Pentru mine westernul se leagă direct de numele lui John Wayne. L-am văzut, la Arhivă, în cîteva filme din perioada de început a carierei. Și era cît pe-acî să-mi pierd idolul. Foarte puțin expresiv era pe-atunci Wayne, foarte puțin convingător era surisul de pe fața sa. Și cită expresivitate a căpătat după aceea, ce bogăție de sentimente a izbutit să exprime, cită distincție gravă a adunat în ochii și în gesturile sale. Pentru mine Wayne este Cowboyul, Șeriful, Legea, Binele — cu alte cuvinte westernul. Îl iubesc pe acest Wayne care știe să dea totul, care știe să fie omul legii, dar și prietenul devotat, pe acel Wayne care știe să învingă, dar și să piardă. Oscarul de anul trecut pentru filmul «Prieten adevărat» a înoronat pe regele meu, pe actorul care are un western pentru fiecare.

Apoi...



Cowboy-ul dezlănțuit
(Robert Mitchum)



Cowboy-ul romantic
(Gary Cooper)



Cowboy-ul răzbnător
(Anthony Quinn)



Cowboy-ul la pindă
(Burt Lancaster)

DESPRE NEOWESTERN

Nu cred că westernul, adevăratul și cinstitul western, a prins rădăcini în Europa. Acest «cinematograf american prin excelență», cum îl numea André Bazin, nu avea cum să fie transplantat, ci putea fi numai copiat. Era în el o întreagă epopee a unui popor tânăr, o izbucnire de vitalitate și bărbăție, o chemare spre a pune prima piatră a «lumii noi». Acestea toate n-ai cum să le simți dacă n-ai ascultat glasul tainic al pământului, dacă n-ai în suflet ecourile faptelor primilor pionieri ai Vestului. Nu poți retrăi, fie și cinematografic, o asemenea experiență umană fără a o denatura. De aceea europenii au trebuit să se mulțumească să imite, mai mult sau mai puțin reușit, lumea westernului, dar n-au putut s-o recreeze, să-i retrăiască sen-

zațiile și emoțiile autentice.

Producțiile de duzină, filmele de gang din seria «Winnetou», nu intră nici pe departe în discuție. Ele ne-au lăsat un gust amar și ne-au stricat, cu indienii lor de operetă și cu eroii lor de paradă, imaginea pe care ne-o lăseseră în adolescență, scrierile lui Karl May.

Cei care emit pretenții, cei care socot că au creat o școală europeană a westernului sînt italienii (nu de puține ori «deghezați» sub pseudonime americane). Da, westernul italian rămîne un boom de casă al deceniului al șaptelea. Dar italienii n-au creat un neowestern, ci au trădat genul în tot ceea ce are el mai profund și în tot ceea ce are el mai omenesc.

«Pentru un pumn de dolari», filmul ce a deschis seria și toate cele ce i-au urmat, îl violentează din cel puțin două puncte de vedere pe spectator. Mai întîi prin cruzime. Westernurile italiene sînt un spectacol de singe și jaf, un conglomerat de scene tari, rareori justificate

de necesități dramaturgice. Realizatorii lor simt o ciudată voluptate a morții. Vopseaua roșie pătează totul, schingiuri, care amintesc uneori Evul Mediu, sînt născocite la tot pasul, climatul crimei este atotstăpînitor. Granițele binelui și ale răului se confundă. Dreptul este înăbușit de Fortă. Nu mai sîntem în lumea Vestului, nu mai există legile onoarei și ale cinstei; ne pierdem pur și simplu într-un tărîm al nimănui, pe care doar decorul clasic vrea să ne facă să credem că sîntem într-un western. În al doilea rînd prin personajele sale. Bunul și îndrăznețul cowboy din westernul american a dispărut cu totul. I-a luat locul un anti-eroi cu pălărie pleostită pe ochi, mestecînd o rămășiță de trabuc, rîzînd cinic, așîindu-și fără sfială deliciul față de gestul sadic. Acest pseudo-om din Vest nu respectă nici o morală, nu are nici un principiu, nu apără și nu luptă pentru nimic, decît «pentru cîțiva dolari în plus» (tipicul și semnificativul

titlu al altui film din seria italiană).

Istoria cinematografică va avea cuvîntul hotărîtor. Dar nu cred că dicționarele viitorului vor reține numele unor realizatori ca Leone, Tessari, Corbucci, Vincenzoni, decît cel mult ca numele unor regizori care-si cunosc protesia (lucru care nu-l putem nega nici unui western italian este meșteșugul cu care este lucrat). Dar despre westernul american, despre filmele unui Ford, Hawks Hathaway, Brooks, Dmytric, Sturges se va vorbi totdeauna cu respect datorat celor care au știut să redea pe peliculă o lume, o legendă. Westernul lor va rămîne totdeauna o invitație la loialitate și curaj.

Și dacă aș fi întrebat ce-aș lua cu mine într-un container, aș declara că nu m-aș putea lipsi de un western cu John Wayne.

AI. RACOVICIANU



OMUL CARE NU AȘ VREA SĂ MI SE ARATE NICIODATA A CÎNTAT

Totul se poate muzicaliza («Good bye Mr. Chipps»).

Surisul în sunet





Asistăm azi la o mare vogă a comediei muzicale, care marchează nu o revenire, ci o împlinire. După diverse dibuiri și erori, s-a extras ce era bun din toate reprezentațiile cantando-dansante, eliminând tot ce fusese fals și ieftin. Viața embrionară, foetală, de până acum, devine naștere, cu cuvenita tăiere a cordonului ombilical, despărțitor de toate erorile trecutului.

La baza acestui gen de artă se găsește un fenomen interesant, un sentiment stimabil și înduioșător. Omule o mașinărie care, ca orice mașină, merge când mai iute, când mai încet, indiferent dacă conținutul acțiunilor sale e vesel sau trist, frivol sau grav. Din când în când mașina se iuțește. Atunci omul se pune, spontan, să facă unul din următoarele extravagante lucruri (sau chiar pe toate): cîntă sau țopăie, sau monologhează cu voce tare (chiar când e singur). O face, în modul cel mai natural. Dacă ar vrea să n-o facă, ar trebui să se forțeze, să-și calce pe inimă. Aș vrea să mi se arate omul care nu a cîntat niciodată.

Starea de iuțire

Compozitorii au căutat pre-texte de a strecura muzică și cînt și dans în poveștile spectacol.

În «Strada 42» (1933, de Lloyd Bacon) găsim un oarecare rudiment al acelui sentiment al «iuțirii de sine», care e și esența poveștilor muzicale. Directorul, regizorul revistei, se zbate ca un nenorocit între creditorii care cer și artiștii care au nervi. Asta îi obligă pe toți să se pună în stare de iuțire perpetuă, căci, cum zice Biblia Broadway-ului, «the show must go on» — «spectacolul trebuie să meargă înainte».

Foarte interesantă este iuțirea obținută la Opera Mare. Acolo, spectatorul așteaptă cele 4—5 bucăți admirabile și nemuritoare. Așteptarea lui coincide cu exasperantele recitative, unde cineva întreabă pe altul cîntînd și în 100 de cuvinte, dacă are de gînd să plece, iar celălalt tot în 100 de cuvinte, și tot cîntînd, răspunde: «Păi!!» Sau, tot în chestia plecării, 20 de coriști, costumați, cîntă: «Plecăm, plecăm, noi nu mai stăm, o, da, desigur, noi plecăm, jurăm că nu mai stăm...» și bine-



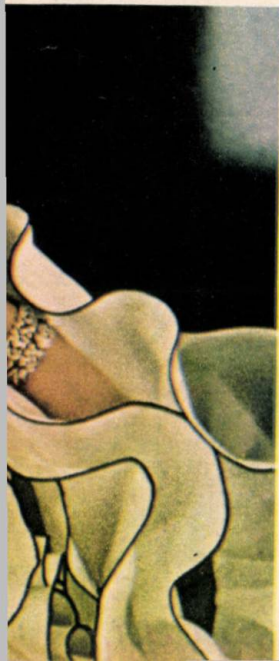
Gînduri șoptite pe note (Barbra Streisand)

Cîntătoarele umbrele (Chatherine Deneuve și Marc Michel)



După diverse
dibuiri
și
erori
asistăm
azi
la o mare
vogă
a comediei
muzicale.
Care-i
secretul?

uzicii (Julie Andrews)



înțeles nu pleacă nici unul și se frământă pe loc, vocal, așa cum se frământă, mult, pe scaun, domnul spectator. În această stare de iuțire îl găsește pe el melodia cea adevărată, cea frumoasă, care îi va produce o suora-țuțire, o explozie de izbîndă, revanșă și biciuire de a trăi. Este un sentiment asemănător cu acela descris de genialul clown Grock. Îl vedem cum șade cuminte, într-un colț. Cînd trece cineva, el îi oferă un ciocan și-l roagă să-i ardă cu el una-n cap. Unul din trecători, care-l mai altoise odată și care e rugat din nou s-o facă, îl întreabă ce interes are el să fie pocnit astfel. La care Grock răspunde: «E așa de bine după!»...

Pentru a scăpa de stupiditatea recitativelor, s-a inventat opereta. Succesul uriaș al operetei vieneze, explozia universală de fericire pe care a produs-o, se datorește simplului fapt că, în loc să strecoare muzica și dansul sub pretexte ieftine, opereta se clădește pe temelia solidă și naturală a iuțirii de sine. În chipul cel mai firesc personajele se iuțeau și treceau de la conversație la dans și cînt. Baza psihologică era așa de solidă, încît asta a dat ideea și comediilor de boulevard să devină vodeviluri.

Cantando-dansant

Dacă astăzi comediile muzicale sînt iarăși la modă, este pentru că ele se bazează din ce în ce mai mult pe sănătoasa bază a iuțirii de sine. Asta permite să se muzicalizeze drame și comedii grave ca «Pygmalion». «Oliver Twist», «Good Bye Mister Chipps», «Nevestele lui Henric al VIII-lea», «Romeo și Julieta» («West Side Story»). Mari actori de teatru (Rex Harrison, Peter O'Toole, Audrey Hepburn și alții) cîntă. Firește, există și specialiști străluciți, ca Gene Kelly, Fred Astaire, Shirley Mac Laine («Cancan»), «Sweet Charity» (variantă pe note a «Nopților Cabiriei»). Dar nu vocea sau gambele persoanelor vor face valoarea operei, ci ideea, tema fascinantă a iuțirii de sine. În «Un american la Paris», Gene Kelly dansează un topstep aproape fără muzică. Povestește ceva. Explică ceva. Demonstrează înfocat ceva. Cu picioarele. Numai cu picioarele, care devin fraze, gînduri, argumente informatii. Este ceva fascinant. În aceeași formă a putut fi văzut septuagenarul Fred Astaire. Alteori ni se dă o iuțire-gata ca în acea uimitoare «Elza Pop-



Dickens autor de musical («Oliver Twist»)

«Stare de iuțire» la Covent Garden («Oliver Twist»)





Cînd picioarele fac faze
(Fred Astaire)

pin» (1933). Pe platou, se tur-nează un film, o comedie trăz-nită, unde Mefisto se războiește cu șeriful din Arizona. Dublă iuțire, dublă înnebunire, aceea a poveștii țicnite care se filmează și aceea a atmosferei de balamuc inerentă filmării însăși.

«West Side Story» — Marele premiu la Cannes în 1961 — nu a devenit film celebru decît după imensul succes al operetei lui Ernst Lehman și Leonard Bernstein pe Broadway. Numai după ce scena și-a spus cuvîntul, pelicula a îndrăznit să încerce. Aceleași precauții au prezidat și la «musicals»-urile filmate care au urmat. Și este curios că începutul l-a făcut West Side Story (de Robert Wise și Jerome Robbins), un film care conține în foarte mică măsură ideea pe care tot el avea s-o dea urmașilor săi. A-cestă idee este de a trata în mod cantando-dansant o poveste gravă, o adevărată poveste, și nu o anecdotă, pretext pentru recitaluri muzicale sau coregrafice. «Oliver Twist», «Pygmalion», «Good by Mister

Chippys» erau drame grave și veritabile, tratate în cîntece și dansuri ascultînd de estetica — serioasă și ea — a acelei «iutiri de sine». Ei bine, așa ceva nu prea există în West Side Story. Se pretinde, ce-i drept, a descrie un amor romeo-julietan, unde obstacolul, în loc să fie ura între familii, este ura și mai teribilă între rase: Yankei albi (Jets) și portoricani calici (Sharks). «Este cu neputință (scrie un critic francez) să luăm în serios o pseudo-critică socială unde bandele portoricane sînt comandate de Natalie Wood și George Chakiris. A-fără de asta, decori splendide, costume strălucitoare pre-tind a arăta mizeria și a pleda cauza cruntei sărăcii». Alt critic (Sadoul) ne aduce la cunoș-tință una din cauzele filmului. Tocmai se demola la New York un întreg cartier. Înainte ca zi-durile să devină pulbere, adică la faza de gigantice cioburi, în pitoreasca atmosferă pe care sînt presupuse a o avea ruinele, în mijlocul acestor ruine pre-fabricate de mîna omului și nu de forța devoratoare a timpului, în acest decor neobișnuit s-a turnat filmul. Desigur, dacă di-versele cîntece erau destul de «oarecari», iar dansurile just frumoase, nu e mai puțin ade-vărat că ideea de a trata muzical și coregrafic probleme serioase a creat un gen nou unde «iuti-rea de sine» nu mai provine, ca în opereta vieneză, dintr-o in-trigă îndrăcită, ci din situații mai grave. În tot cazul este bine că toate acestea ne-au depărtat de genul revistă, de genul Zieg-field, Stanley Donen, Busby Ber-keley, Gene Kelly, care, cu toa-te calitățile lui meșteșugărești miraculoase, avea totuși ceva supărător, artificial și agasant convențional.

Un caz perfect

Vreau să semnez un caz perfect. Este «My Fair Lady», de George Cukor, după «mu-sical»-ul lui Alan Jev Lerner, el însuși după celebrul «Pygma-lion» de Bernard Shaw. În pie-sa lui Shaw există, desigur, multe lucruri nostime; dar nici un moment de iuțire. Puțin impor-tă, căci piesa lui nu este nici operetă, nici comedie muzicală. «My Fair Lady» însă este. Au-torii au adăugat în acest «show» lucruri care nu erau în... Shaw: balul de la ambasadă, cursele de la Ascot, ebrietățile can-tando-dansante ale lui Doolittle senior, toată neastîmpărata cer-



Florăreasă și Lady
(Audrey Hepburn)

șetorie de la Covent Garden, instalațiile abracadabrante de aparate fonetice din apartamen-tul lui Higgins. Toate acestea ne arată, într-un excitant con-trast, sărăcimea și boierimea în momentele lor de iuțire.

Profesorul filolog și colone-lul din Indii (filolog și dînsul) aparțin celei mai înalte și avute «gentry». În calitatea lor de a-ristocrați, ei sînt condamnați să moară de plictiseală sub pova-ra ritualurilor imbecile ale celei mai țepene nobilimi. Ca să sca-pe, le trebuie un «hobby», a-dică o mică manie, o pasăciică personală. «Fonetica (zice Hig-gins) este meseria mea și ju-cărioara mea». La fel și celălalt boier, colonelul Pickering. Cînd cei doi fonetiști se întîlnesc, scapără scînteii. Căci mica lor jucărioară este și originală, și nostimă, și vitează, și chiar mă-reată, căci e doară nu mai puțin decît isprava lui Pygmalion care creează noi ființe omenești.

Astfel cei doi aristocrați și-au găsit iuțirea. Vagabonzii din Covent Garden și-au găsit-o și ei pe a lor. În numele și de la înălțimea superbeii lor sărăcii, vor afișa un «jemanfișism» su-

prem pentru morala burgheză, pentru «middle class morality», pe care o vor sfida cerșind cu rîf și îmbătîndu-se conștiin-cios. În această stare de ieșire psiho-fizică, ce vreți oare să facă ei decît să cînte, să topăie în toate direcțiile, cu un demn simț al defilărilor ritmate, al baletului conștient organizat. Cît despre Galatea, ea stă călare pe două lumi: aceea de «Lady» (lidi, cum zice ea în limba cockney), și aceea de florăreasă de stradă. Viața ei de candidată la un basm fan-tastic e combinată cu o exis-tență de balamuc laringologic. Motive destule ca să se iuteas-că mereu, cînd de bine cînd de rău.

Interesant e că uneori d-nul Higgins nici nu cîntă, nici nu topăie, ci recită, vorbește în versuri, cu pași dramatici prin odaie. Este miraculoasa reabil-itare a recitativelor de operă și spălarea de păcate a celor care au avut vreodată snoaba ideea să suporte fără să se plîngă umbrelele cîntătoare din Cher-bourg.

D.I. SUCHIANU

debuturi
'70

NOII VENITI ÎN JOCUL DE UMBRĂ ȘI LUMINĂ



De obicei, debutul e un fals. Mai precis data lui e falsă, e postumă primei apariții pe scenă sau pe ecran, primului gest profesionist făcut undeva în emoția inutilă a planului al șaptelea. Prima piesă a unui dramaturg e de fapt a patra sau a cincea: celelalte se ascund în memoria autorului și se controversează savant la o sută de ani de la naștere. Primul roman nu apare niciodată.

Și totuși, în conștiința noastră debutul există. E certificatul de evidență, foaia matricolă a unui artist, e înregistrarea lui oficială în marea opinie publică, reprezintă data de la care începem să avem pretenții, să așteptăm evoluții, comparăm, cerem, momentul din care sperăm, presupunem o răsturnare de valori și credem în novatorismul pe care în mod fatal trebuie să-l poarte în călcă cei născuți cu zece ani mai târziu. Debutul e palma stângă în liniile căreia ne căznim să descifrăm viitorul, e zgrunțurosul prag al templului lui Apollo, e ventuza cu

*Debutul e palma stângă
în liniile căreia
ne căznim
să descifrăm viitorul.*

care ne agățăm de nemurire și e momentul de care ne rușinăm cu regularitate atunci când nu mai sintem debutanți.

Aș zice că e o promisiune și cu asta am intrat în subiect. Pentru că filmele noastre abundă în promisiuni. Și a promite e nobil, se știe.

Noile apariții în jocul de umbră și lumină pe care-l profesăm sint — cu puține excepții — studenți ai Institutului de artă teatrală și cinematografică din București, ceea ce e perfect normal, dat fiind că cei care i-au ales nu sint din Institut. Oricum, în acea

clădire se presupune că ființează forma organizată a talentului, pentru că forma lui neorganizată se află în fiecare din noi.

Numele unora, consemnate aici într-o zonă generic modestă sint — și probabil mai ales vor fi — la apariția almanahului, ultragiante de integrarea lor într-o categorie depășită (lucru pe care-l dorim din inimă) altele poate vor determina o comparație facilă de natură astrală (se poartă!), «azi o vedem și nu e», condiția almanahului, această tipăritură scrisă pe căldură și citită pe frig, e ea însăși comparabilă cu o navă cosmică trimisă pe Venus și întoarsă pe pământ (timpul e același), cu un mesaj a ceea ce a fost și a ceea ce se presupune că va fi. Dar fotografiile cer nume și numele cer explicații, un lucru deosebit de important la orice nou început de an.

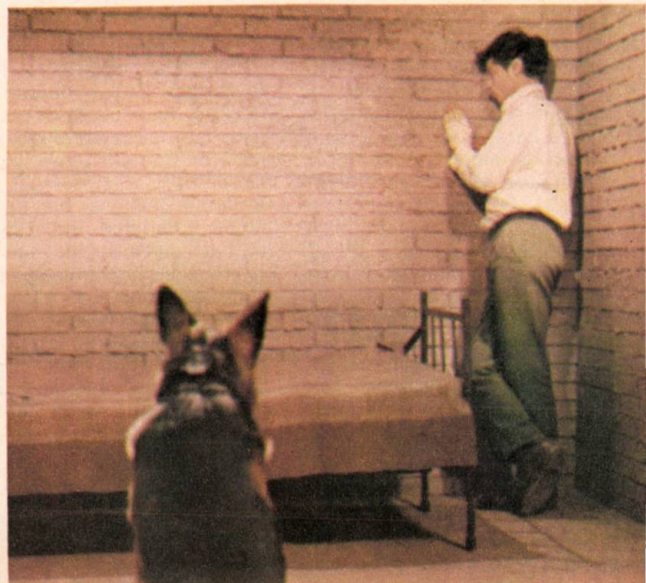
La litera «G» și «M»

Așadar vom începe cu doi tineri foarte diferiți ca fizionomie, destul de apropiați ca

*Delicată, blândă, sensibilă
(Maria Roțaru)*



*Un personaj însingurat?
(Florin Gabrea)*



vîrstă, cu preocupări comune, fără îndoială înzestrați pentru film, înscriși în cataloage la litera «G» și «M»: Vladimir Găitan și George Mihăiță. Amîndoi au apărut pentru prima oară în «Reconstituirea», amîndoi



*Între bucurie și disperare
Liviu Rozorea*

au revenit în «Căldura» (de astă dată Găitan deținînd rolul principal), dar mai apoi Mihăiță l-a jucat pe «Beteală» din «Castelul condamnaților», Naționalul l-a solicitat în «Coana Chiriță» și Mircea Drăgan l-a distribuit în «Brigada mărunțișuri».

Găitan are un deosebit simț plastic. Îl avantajează expresivitatea miinilor, înălțimea, ritmul exterior și penetrația privirii. Știe să meargă — vai, ce rar un actor știe să meargă în film! — vorbește firesc (și asta e destul de rar!), are personalitate, adică un anumit farmec al lui (și Belmondo tot așa ceva are!), știe să alerge, să se bată, să fie disperat, poate asculta fără crispare, degajă tot timpul acea naturalețe pe care o solicită atît de acut oriunde pe mapamond estetica celuloidului și poate privi în gol cu senzația că vede altceva decît lumina proiectoarelor.

E un nume la care, nădăjduiesc, vor reveni nu numai cronicarii, ci și spectatorii, acei critici neînduplecați și obiectivi, mesageri ai unui criteriu suveran în artă și intitulat interes.

Cu **George Mihăiță** personal am avut unele dificultăți. Paradoxal, e un zece plus pe care-l adaug calificativelor obținute de tînărul actor la examenele de măiestrie. Personajul pe care-l interpreta era destul de vag conturat în scenariu. Era doar un nume bizar, poate amuzant: Beteală. În timpul filmărilor, soldatul obișnuit, purtătorul acestui nume — datorită lui Mihăiță — ne-a devenit din ce în ce mai drag. Actorul l-a individualizat, l-a făcut pitoresc, simpatic, l-a scos din ecran, i-a dat hazul simplu, curcitor, al tînărului care într-un fel este el însuși Mihăiță. Ne-a făcut să ținem la el, să ne fie teamă pentru el, să-l iubim ca pe cineva foarte apropiat, să vrem să scape din încreștarea cumplită a frontului, să-l vedem mereu, să-l revedem. Aproape toate cronicile la «Castelul condamnaților» au remarcat că Beteală moare prea devreme, că dramaturgic vorbind e insuficient exploatat, dar Beteală de fapt nu era nici măcar născut cumsecade. Mihăiță i-a dat farmec și noi l-am pus în valoare. Cei care i-au regretat moartea au recunoscut implicit o reușită. Cel puțin una actricească.

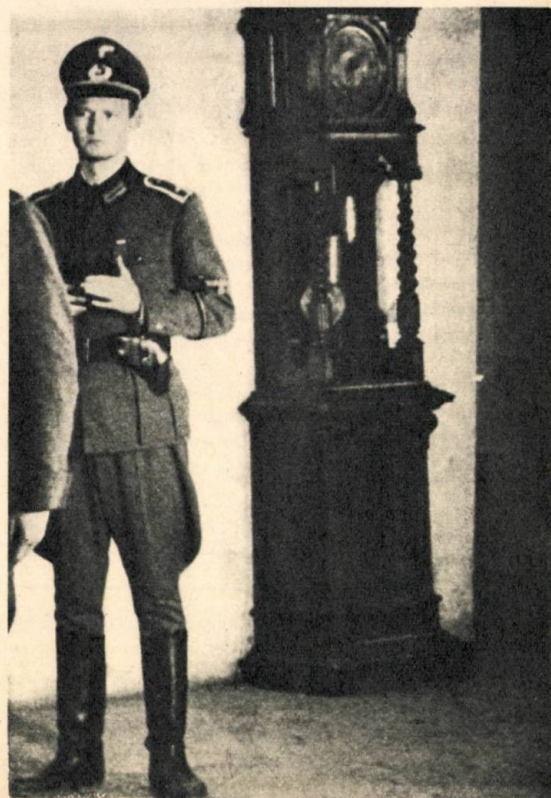
Vedete care învață

Emilia Dobrin a jucat în «Frumoasele vacanțe», în «Patru zile de vară», în «Căldura» și în mai multe producții ale Institutului. S-a familiarizat cu aparatul de luat vederi. Ar fi aproape o vedetă (noțiunea la noi e încă incertă). Acum e în anul IV și studiază de zor. Poartă blue-jeans, face mișcare scenică și exerciții de tehnica vorbirii. Învață. Nu e vedetă. (Dar, de ce n-ar exista la noi o vedetă care să învețe?)



*Sinceritatea nonconvenției
(Ileana Popovici)*

*Versificator sensibil, interpret de primă linie
(Christian Maurer)*





*O vedetă care învață
(Emilia Dobrin)*

Florin Gabrea face parte din clanul artistic Gabrea. În această familie se practică pedagogia, pictura, regia de film, literatura (onirică), montajul, critica cinematografică și — cu diplomă în regulă — ingineria. Florin e autor literar destul de consacrat și actor de conjunctură, fiind mezinul cenaclului din Cotroceni. A jucat rolul principal în «Canarul și viscolul», tânărul izolat din povestirea lui Ioan Grigorescu, rol dificil de mare interiorizare, partitură de pretenție — oricum performanță meritorie, nebănuită și înrudită cu un anume pictor de faimă pentru pasiunea lui violonistică, pictor numit Jean Auguste Dominique Ingres.

Christian Maurer a fost un alt poet-actor al anului 1970. Traducător al lui Eminescu în germană, versificator sensibil și interpret de primă linie al teatrului din Sibiu, acest tânăr bine educat a fixat pe peliculă fizionomia odioasă a unui plutonier S.D. Kramer în «Castelul condamnaților». Amenințat de schematism, personajul a ieșit cit se poate de viu, de convingător, scena neizbutitei sinucideri din final (filmată de altfel în prima zi) reprezentând fără îndoială o izbutită creație actoricească. Totul e ca după acest rol Christian Maurer să nu fie etichetat și programat la «nemți odioși», așa cum un actor de la Teatrul Armatei a jucat toată viața popi catolici, fiindcă odată făcuse un popă de succes.

O poliță în alb

Maria Rotaru a terminat acum doi ani institutul. Filmul «Canarul și viscolul» ne-o

arată așa cum e (delicată, blândă, sensibilă) și așa cum nu e (ridată, palidă, îmbătrinită). Inițial rolul era mai complex, presupunea trei ipostaze — una reală, una subiectivă și una ideală — până la urmă însă s-a păstrat numai cea reală, care de fapt o transformă pe tânăra actriță a teatrului din Ploiești (rolul principal în «Duelul» de Mar Baidjiev) în «nevasta lui Arhip» o femeie necăjită și cumsecade, pe care spectatorul o reține dintr-o singură scenă.

Ileana Popovici are un moment de o rară finețe actoricească în «Reconstituirea». Secvența în care îi povestește lui Găitan despre copilărie. E atita sinceritate, atita non-convenție în această discuție. Încît uiți că te afli într-o sală de spectacol, că replicile au fost învățate (cel puțin parțial) și filmate (cel puțin de două ori). Farmecul acestei absolvente a conservatorului — încadrată la secția muzicală a televiziunii — se păs-

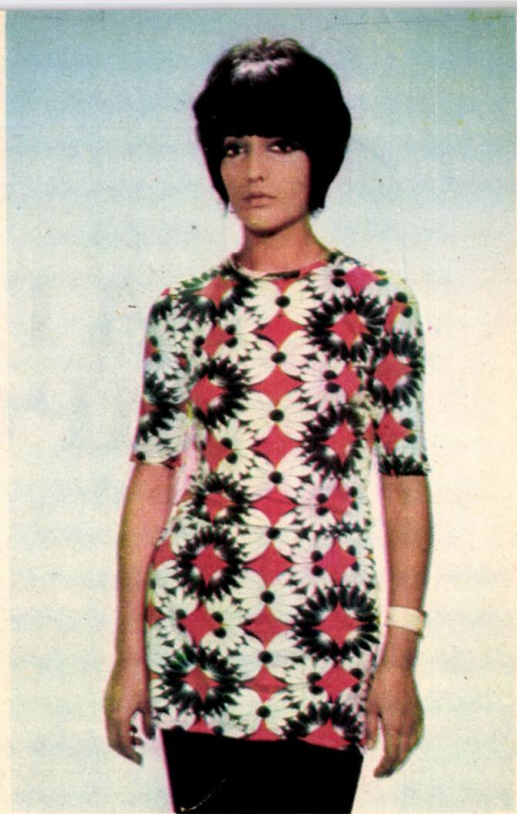
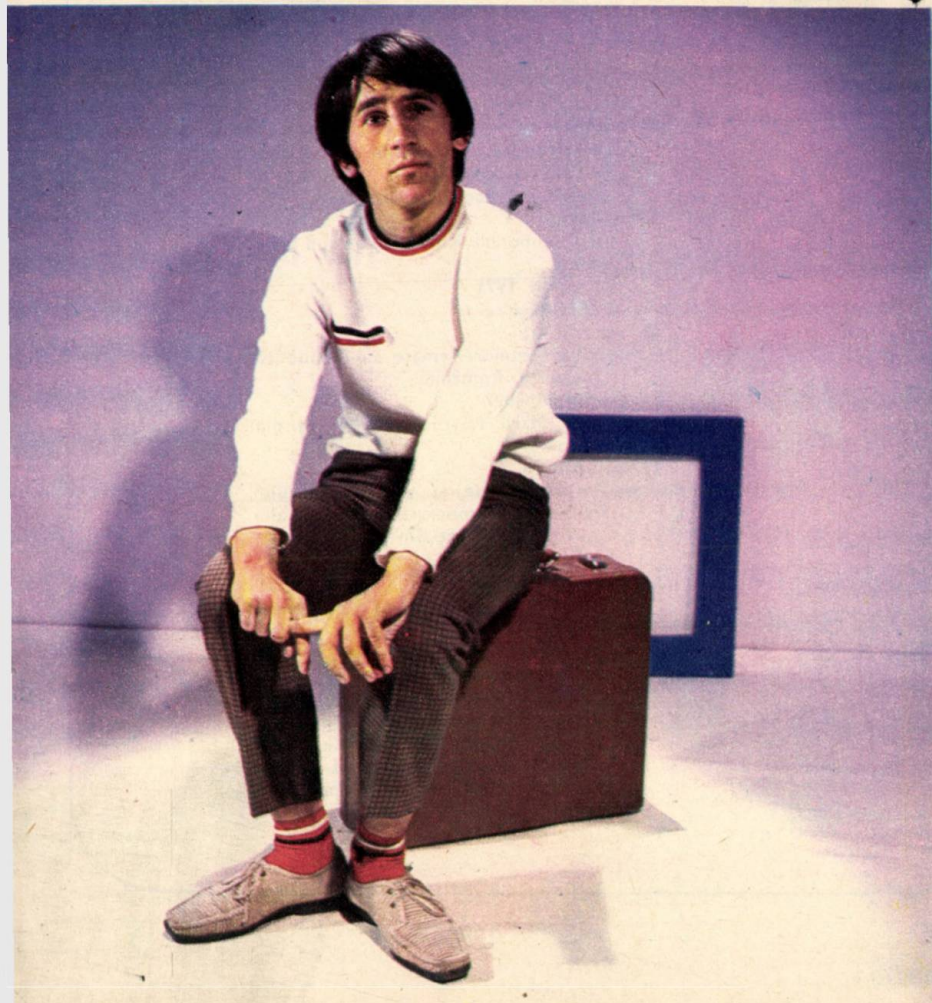
*Expresivitatea miinilor, penetrația privirilor
(Vladimir Găitan)*





Un film: patru debuturi
«Reconstituirea»

Hazul simplu, cuceritor
George Mihăiță



O ultimă promisiune
Carmen Strujac

trează și în «Prea mic pentru un război atît de mare» unde dă viață și firesc unui personaj destul de episodic, fixînd o posibilă idilă între ea și Dan Nuțu, între ea și spectator.

Nicolae Wolcz tot în aceleași filme se reține (excelent în rolul operatorului din «Reconstituirea» și foarte bun mim în clovnul din «Prea mic pentru un război atît de mare»). Un interpret cu mari disponibilități, un actor filmic și expresiv.

Liviu Rozorea (student I.A.T.C., secția germană) se impune atenției pe o partitură scurtă: neamțul din filmul «Prea mic pentru un război atît de mare», cu dificilele lui treceri de la bucurie la disperare, cu mișcările lui nevropate, cu prim-planul memorabil de lingă drum (ochii aceia sticloși, înspăimîntați, ochii marcați de malarie războiului) cu rîsul spart — o adevărată și reușită compoziție.

În sfîrșit, o ultimă promisiune: **Carmen Strujac**. Nu i-am văzut filmele. Nu le-a văzut încă în acest moment nimeni. Sper că vor fi foarte bune. E studentă la I.A.T.C., e frumoasă, o frumusețe clasică și particularizată, are personalitate, cred că are stofă de vedetă. Joacă în «Haiducii» lui Cocea rolul «Caliopii».

Îi semnez din toată inima această poliță în alb.

Mihai IACOB

DATE IMPORTANTE '71

18 ianuarie

— Se implinesc 150 de ani de cînd pandurii, avînd în frunte pe Tudor Vladimirescu, încep răscoala în Oltenia și Muntenia.

24 ianuarie 1859

— Unirea Principatelor Române.

ianuarie—februarie 1933

— Au avut loc eroicele lupte ale muncitorilor cefești și petroliști, conduse de P.C.R.

6 martie 1945

— Se implinesc 26 de ani de la instaurarea primului guvern democratic din istoria României condus de dr. Petru Groza.

8 martie

— Ziua internațională a femeii.

7—9 martie

— 5 ani de la Congresul de constituire a Uniunii Naționale a Cooperativelor Agricole de Producție.

18 martie

— 100 de ani de la proclamarea Comunei din Paris.

21 martie 1922

— Crearea de către P.C.R. a organizației comuniste de tineret — U.T.C.

21 martie 1971

— Ziua internațională pentru eliminarea discriminării rasiale.

22 aprilie

— 101 ani de la nașterea lui V.I. Lenin.

1 Mai

— Ziua solidarității internaționale a celor ce muncesc

2 mai

— Ziua tineretului din Republica Socialistă România.

5 mai 1818

— S-a născut Karl Marx.

8 mai

— 50 de ani de la crearea Partidului Comunist Român

9 mai 1877

— Proclamarea independenței de stat a României.

9 mai 1945

— Ziua victoriei împotriva fascismului.

1 iunie

— Ziua internațională pentru apărarea copilului.

6—12 august

— Se implinesc doi ani de cînd au avut loc lucrările Congresului al X-lea al P.C.R.

15 august

— Ziua presei române.

21 august

— 6 ani de la adoptarea de către Marea Adunare Națională a Constituției Republicii Socialiste România.

23 August

— Ziua eliberării României de sub jugul fascist.

3 octombrie 1971

— Ziua recoltei.

25 octombrie

— Ziua Forțelor Armate ale Republicii Socialiste România.

7 noiembrie 1917

— Ziua Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

19 noiembrie

— 25 de ani de la victoria Blocului Partidelor Democratice în primele alegeri parlamentare din perioada post-belică (1946)

28 noiembrie

— 151 de ani de la nașterea lui Friedrich Engels

1 decembrie 1918

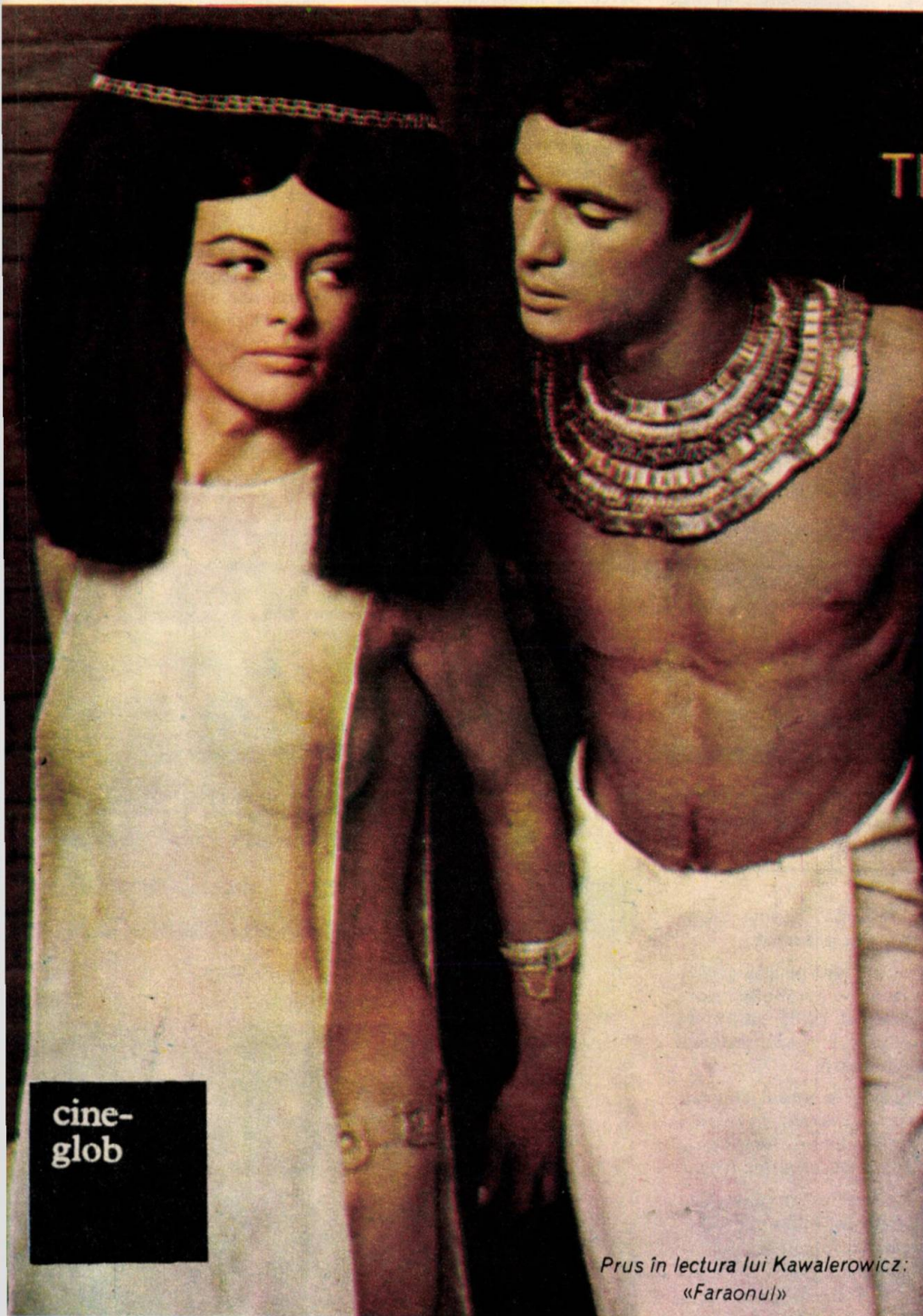
— Unirea Transilvaniei cu România.

30 Decembrie 1947

— Abolirea monarhiei și proclamarea Republicii Populare Române. La 21 august 1965, țara noastră a devenit Republica Socialistă România.

MERIDIANUL I

CINEMATOGRAFIC TRECE PRIN EST



cine-
glob

Prus în lectura lui Kawalerowicz:
«Faraonul»

Profunzime și gravitate în
meditație: **POLONIA**

● «Maica Ioana a îngerilor» face din Jerzy Kawalerowicz un cineast de renume europeană. Profunzime și gravitate în meditație, pledoarie umanistă. Simț plastic excepțional.

● Descoperirea superproducțiilor: «Cavalerii teutoni» de Alexander Ford. Sienkiewicz într-o imagine naivă și fastuoasă.

● Andrzej Wajda pătrunde în universul tineretului contemporan: «Inocenții fermecători». Puritate de stil, virtuozitate.

● Andrzej Munk moare în 1961. A lăsat puține filme, între care «Eroica», pamflet virulent la adresa eroismului de paradă, «Noroc de vânzare», bufonadă amară și melancolică, «Pasagera» rămas neterminat. Putea fi o capodoperă.

● Un Wajda minor dar nu fără putere de fascinație: «Lady Macbeth din Siberia». Un Wajda expresionist și baroc: «Samson».

● După câteva scurt-metraje, mici parabole în cheie burlescă, Roman Polanski regizează «Cuțitul în apă». Succes de public și de critică.

● Rozewicz, Lesiewicz, Morgenstern, Lenartowicz caută diamante și găsesc cenușă.

● Cinești de prima mână: Jan Rybkowski («La noapte va muri orașul»), Wojciech Has («Arta de a fi iubită»), Tadeusz Konwicki («Salko»).

● Zeromski în lectura lui Wajda: «Cenușa».



*Măsura plasticii
(«Maica Ioana a ingerilor»)*

● Jerzy Skolimowski: jurnalul intim al unei generații («Rysopsis», «Bariera», «Wolkover»).

● După moartea lui Zbigniew Cybulski (1967), Beata Tyszkiewicz rămâne vedeta

numărul unu a ecranului polonez.

● Polanski, Skolimowski, Kawalerowicz, Wajda turnează în străinătate.

● Vocația cinematografului poetic: «Viața lui Matei» de Witold Leszczynski.

*Descoperirea super-producțiilor
(«Cenușa»)*



Sensul gesturilor umane: CEHOSLOVACIA

*Curaj pentru fiecare zi
(Jana Brejchova)*



● 1960—63: Semne de înnoire, suflu proaspăt.

● «Cînd vine pisica» de Vojtech Jasný: o parabolă despre ipocrizie, o acidă satiră de moravuri sub aparența feericii a unui basm.

● Prolog la «noul cinematograf»: «Soarele în plasă» de Štefan Uher. Simplitate, simț viu al observației, lirism.

● 1963: «Concurs» și «Asul de pică» de Milos Forman. Primele mari biruințe ale tînărului cinematograful. Din declarațiile și articolele cineastu-

lui: «Se poate spune totul cu o voce domoală și chiar glumind»... «Subiecte mari și sublim de naive despre sensul vieții, viitorul omului etc, au fost și vor fi fără îndoială încă multe în cinematograful. Atunci de ce nu ne-am întoarce spre cealaltă parte, să încercăm cel puțin să descoperim sensul gesturilor umane, al cuvintelor, al surîsului, al lacrimilor...»

● Vera Chytilova: «Plafulul», «Despre altceva», «Micile margarete». Acuitate psihologică, tandrețe și ironie, grație fantezistă, splendoare plastică.

● Filme bune aparținînd cineaștilor din generația mijlocie: «Transportul spre rai» de Zbynek Brynych, «Moartea se numește Engelchen», «Acuzatul» de Klos și Kadar,

«Zidul înalt» de Karel Kachyna, «Porumbelul alb» de Frantisek Vlácil.

● 1965: «Iubirile unei blonde» de Forman (cu Hana Brejchová).

● Profuzie de talente: Evald Schorm, Jaromil Jires, Jan Nemec, Jiri Menzel, Jan Schmidt, Pavel Juracek. Numitorul comun — luciditate și pasiunea adevărului. Formule stilistice dintre cele mai diverse.

● 1966—68: Un nou val de debutanți — Ivan Passer, Antonin Masa, Huneck, Bocan, Vera Plivova.

● Dintr-un articol al lui Juracek: «Trebuie să ai curajul să-ți asumi riscuri căci fiecare dintre noi vorbește pentru el însuși și pentru a acoperi vocea celor care vorbesc în numele nostru».

*Fireșcul «a trăi»
(«O căruță pentru Viena»)*



*Se poate spune totul glumind
(«Balul pompierilor»)*





Noi talente în arenă
(«Piatra aruncată în sus»)



Fragment de trilogie
(«Sărmanii flăcăi»)

Ardoare și spontaneitate: UNGARIA

Virsta: două decenii de cinema
(Mari Töröcsik)



● După 1964, tinăra generație se afirmă furtunos.

● «În vîltoare» al lui István Gaál recomandă noul cinema atenției generale (Karlovy-Vary '64). Gaál realizează apoi «Anii verzi», «Botezul», «Șoimii». Finețe analitică, ardoare și spontaneitate, poezie tragică.

● Marea revelație - Miklos Jancsó: «Sărmanii flăcăi», «Roșii și albi», «Liniște și strigăt», «Vînturi strălucitoare». Personalitatea cea mai puternică a întregii cinematografii maghiare.

● Apariții remarcabile - István Szabo: («Virsta iluziilor», «Tatăl») Ferenc Kosá: («Zece mii de sori»).

● Veteranii țin pasul cu tinerii: «20 de ore» de Zoltán Fabri.

● Înflorirea documentarului: Judit Elek.

● Alte talente în arenă: Pál Sándor («Clovni pe pereți»), Marta Mészáros («O zi oarecare»), András Kovács («Zile reci», «Zidurile»).

● 1968: colochiul FIPRESCI de la Budapesta consacrat tînărului cinematograf.

Polemica cu retorica și idilismul: IUGOSLAVIA

Pînă în 1960:

● Filme bune de Vladimir Stojanović («Bani blestemați»), Vladimir Pogacić («Cei mari și cei mici»), Veljko Bulajić («Tren fără orar»).

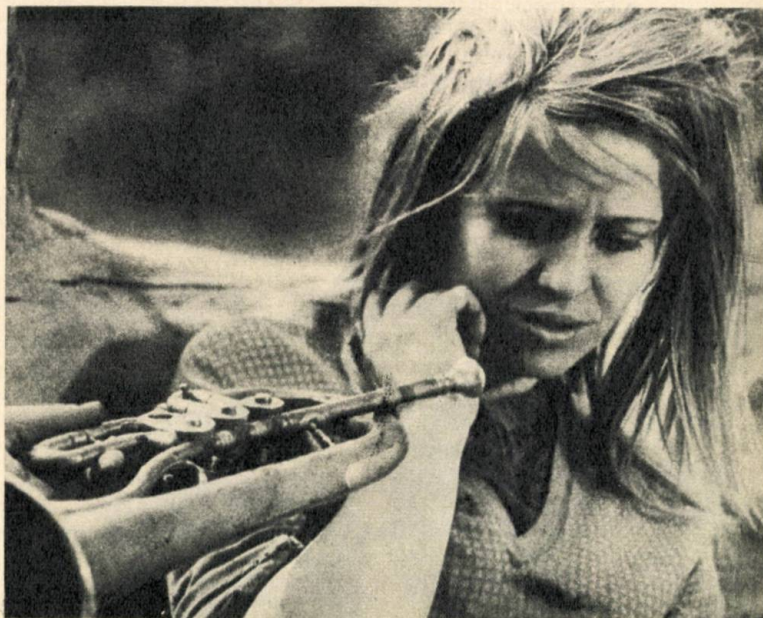
● În animație Vukotić, Ko-

lar, Mimica fac să se vorbească de Școala de la Zagreb».

● Producția crește vertiginos de la an la an: 100 de filme de ficțiune în 1959.

● 1960: France Stiglic se impune peste hotare: «Al

Trimbița nevinovăției
(«Ploua peste satul meu»)





*Revelația Makavejev
(«Omul nu e pasăre»)*

nouălea cerc».

● 1960—61: apariția noului val, afirmarea tinerei generații.

● Bostjan Hladnik, fost cineamator și student la IDHEC, dă semnalul rupturii cu cinematograful tradițional: «Dansul sub ploaie», «Castelul de nisip», «Erotikon». Polemică cu retorica și idilismul, căutări de limbaj.

● Bulajić regizează «Kozara», cronică patetică a luptelor de partizani.

● Un nou asalt al tinerilor — Aleksandar Petrović: «Doi». «După părerea mea, formula filmului modern presupune integrarea construcției poetice în aspectul real al lucrurilor», declară autorul.

● La cineclubul din Belgrad, o pleiadă de talente: Zivojin Pavlović, Dusan Makavejev, Purisa Djordjević, Kokan Rakonjac, Marko Babać.

● Mimica părăsește anima-

ția pentru filmul jucat: «Prometeu de pe insula Visevica», «Luni sau marți».

● Vladimir Zivojinović și Milena Dravić devin cele mai mari staruri ale filmului iugoslav.

● 1965 e anul revelației Makavejev («Omul nu e pasăre»). Documentarism, duritate buñueliană, amestec de lirism și dramatism, de pitoresc și sordid, rigoare stilistică. Deviza cineastului: «Viața e o serie de abstracții».

● «Am întâlnit țigani fericiți» îi aduce lui Petrović succesul internațional (cit de meritat?).

● Makavejev se lasă ispitit de cinematograful-pop: «Inocență fără apărare».

● Ultimele revelații: Boro Drasković («Horoscop») și Zelimir Zelnik («Opera prima»).

● Epopeea Rezistenței evocată într-o vastă frescă: «Bătălia de pe Neretva» de Bulajić.

*«Rondo» iugoslav
(Milena Dravić și Stevo Zigon)*



*Un bărbat și o altă femeie
(«Ocolul»)*

Lirism, vocație poetică: BULGARIA

● Nume pe care le-am memorat: Rangel Vîlceanov («Esop»), Binka Jeliakova («Balonul»), Vilo Radev («Hocul de piersici», cu Nevena Kokanova), Todor Stoianov și Griša Ostrovski («Ocolul»), Todor Dinov (în filmul de

animație).

● Nume de reținut: Nikolai Korabov («Autorizație de căsătorie»), Iakim Iakimov («Vicisitudini familiale»). Pe ansamblu am desprins o anumită înclinație spre lirism, o particulară vocație poetică.

*O super-vedetă națională
(Ilka Zefirova)*



ÎNAINTE ȘI DUPĂ COPILĂRIA LUI IVAN

*O generație
ce continuă
drumul deschis
de
Eisenstein, Dziga Vertov,
Pudovkin, Dovjenco.*



La 25 de ani după victorie, războiul continuă să fie în centrul interesului cineaștilor sovietici de toate generațiile. E adevărat, a crescut o nouă generație care îl cunoaște numai din cărți și povestiri. Dar cu cât trece vremea cu atât mai mare este dorința acelor care s-au născut în timp de pace să înțeleagă sensurile acelor vremi de suferințe cumulate și de glorie. Astfel au apărut în

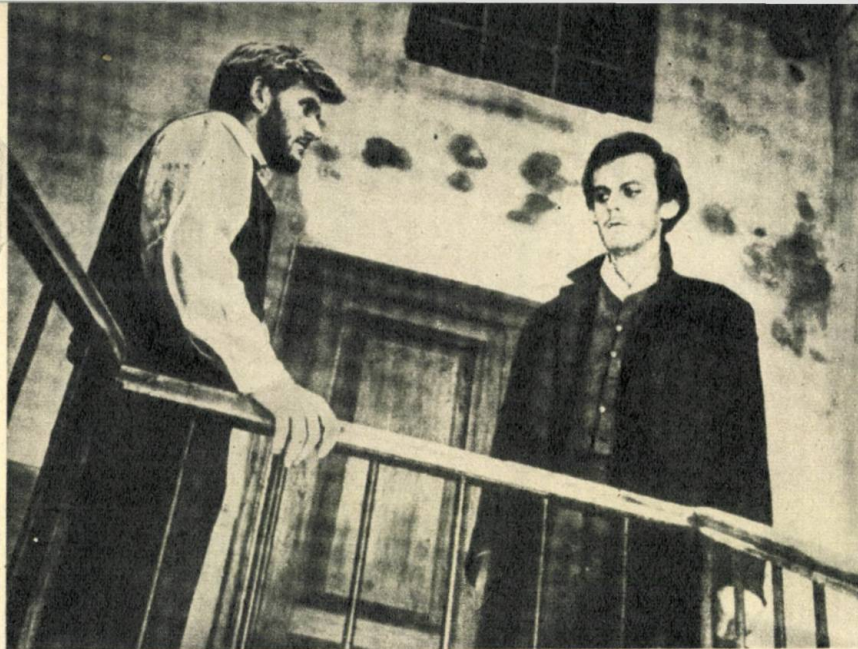
anii '60 o serie de filme mai lucide, mai profunde și mai dure despre război. Nu mai sînt epoei cu sfinți care merg senin la moarte, ci sînt povestiri despre oameni care mor cu conștiința datoriei împlinite, dar care nu ascund cît de mult ar fi vrut să trăiască. «Pace noului venit» în regia lui Alov și Naumov, «Copilăria lui Ivan» în regia lui Tarkovski sau «Vii și morți» de A. Stolper după romanul lui K. Simonov, sînt doar cîteva dintre tulburătoarele mărturii impri-

mate pe peliculă despre eroica epopee a armatei roșii în lupta împotriva fascismului.

Cărturarul revoluției

Lenin și Revoluția au fost cel de-al doilea filon al realității istorice care a inspirat cineaștii sovietici în ultima decadă.

Cu «Lenin în Polonia», Serghei Lutkevici a înscris o nouă filă, de o auten-



*Dostoievski scenarist post-mortem al ecranului
(«Crimă și pedeapsă» de Lev Kulidjanov)*

tică originalitate și forță emoțională, în bogata cine-epopee leniniană. Ca și în precedentul său film pe această temă, «Povestiri despre Lenin», lutkevici a fost preocupat nu de dezvoltarea evenimentelor exterioare ale vieții lui Lenin, ci de dinamica gândirii leniniste. «Am dorit, spunea regizorul, să eliberez evenimentele și tapetele de tot ce poate fi aflat din orice sursă de informații, de tot ce uneori apare ca arhicunoscut».

Îmbrăcînd forma experimentală de film monolog, «Lenin în Polonia» a

înregistrat resorturile intime ale meditațiilor lui Lenin despre revoluție, despre victoria luptelor revoluționare de eliberare națională, dar nu numai despre ele, ci și despre prietenie și dragoste, despre fidelitate și datorie. Unul dintre numeroasele filme cu care cinematografia sovietică s-a pregătit să împlină a 100-a aniversare a nașterii lui V.I. Lenin, a fost filmul lui Karasik, «6 iulie», film căruia i se poate prevedea o lungă existență, dincolo de deceniul în care a fost creat.

Conceput în stil de cronică a unei

*Un Shakespeare contemporan
(«Hamlet» de Kozințev)*



zile — 6 iulie 1918 — filmul reconstituia dramatica înfruntare dintre bolșevici și socialiști-revoluționari în jurul uneia din chestiunile vitale pentru tînăra Republică Sovietică: pacea de la Brest. În manieră documentară, retrospectiva istorică este privită cu ochiul proaspăt al omului contemporan.

Aventura în zilele noastre

Alături de marile filme despre revoluție și război, setea de fapte eroice, ieșite din comun, dorința spectatorilor de a întîlni pe ecran oameni puternici și curajoși, suflete tari în situații-limită a determinat apariția unui șir întreg de filme aparținînd genului, să-i zicem, de aventuri și spionaj. Dar al «aventurii» zilelor noastre care nu exclude caracterul autentic și veridic al eroismului sau senzaționalul actelor de patriotism cotidian. Ele sînt filmele eroilor de fiecare zi.

Printre filmele de acest fel, un loc aparte îl ocupă «Sezonul mort» al tînărului regizor S. Kuliș, care sparge tiparele obișnuite ale genului. În locul detectivului binecunoscut, aflat într-o continuă agitație pur exterioară, întîlnim aici un caracter complex, un intelectual superior, un om cu O mare — antipodul tipului James Bond. Subiectul filmului este destul de simplu: un agent sovietic are misiunea de a găsi un criminal de război fascist camuflat sub titluri științifice, care lucrează la punerea la punct a unei substanțe chimice cu efecte dezastruoase asupra creierului omenesc, de a-l găsi și de a zădărnici transmiterea acestei descoperiri unei agenturi aflate în slujba cercurilor imperialiste. O atmosferă de intensă încordare redă cu măiestrie dramatismul ascuțit al înfruntărilor. Regizorul a izbutit să înfățișeze cu multă pregnanță ce deosebește chipul agentului sovietic de cel al adversarilor săi.

Contemporanii noștri

Cineștii au fost adesea dezavuați de către critică pentru că nu abordează întotdeauna consecvent și curajos tematica contemporană. Trebuie admis însă că în acest deceniu cîteva din marile filme au fost de acest gen. «Cu 9 zile dintr-un an», Romm a închinat un emoționant imn pasiunii cunoașterii și abnegației omului de știință sovietic. Opera regizorului Saltikov, «Președintele», a întreprins o analiză lucidă și aspră a imenselor greutăți materiale și morale învinse de țărănimea colhoznică pînă la statornicirea în profunzime a



O pleiadă de tineri regizori... (Andrei Tarkovski)

normelor de viață socialistă la sate. Aceeași atitudine necruțătoare de respingere a adevărilor comode și a indiferenței, am regăsit-o în «Contemporanul tău», film cu care regizorul Iuri Raizman a dorit să continue «Comunistul». După cum arată titlul, filmul «Contemporanul tău» este o patetică dezbateră a proceselor morale care se petrec în conștiința și viața oamenilor sovietici de azi.

Am amintit 3 filme mari inspirate din problematica de mare rezonanță socială a celor 3 categorii fundamentale ale societății sovietice — respectiv intelectualii, muncitorii, și țărani —



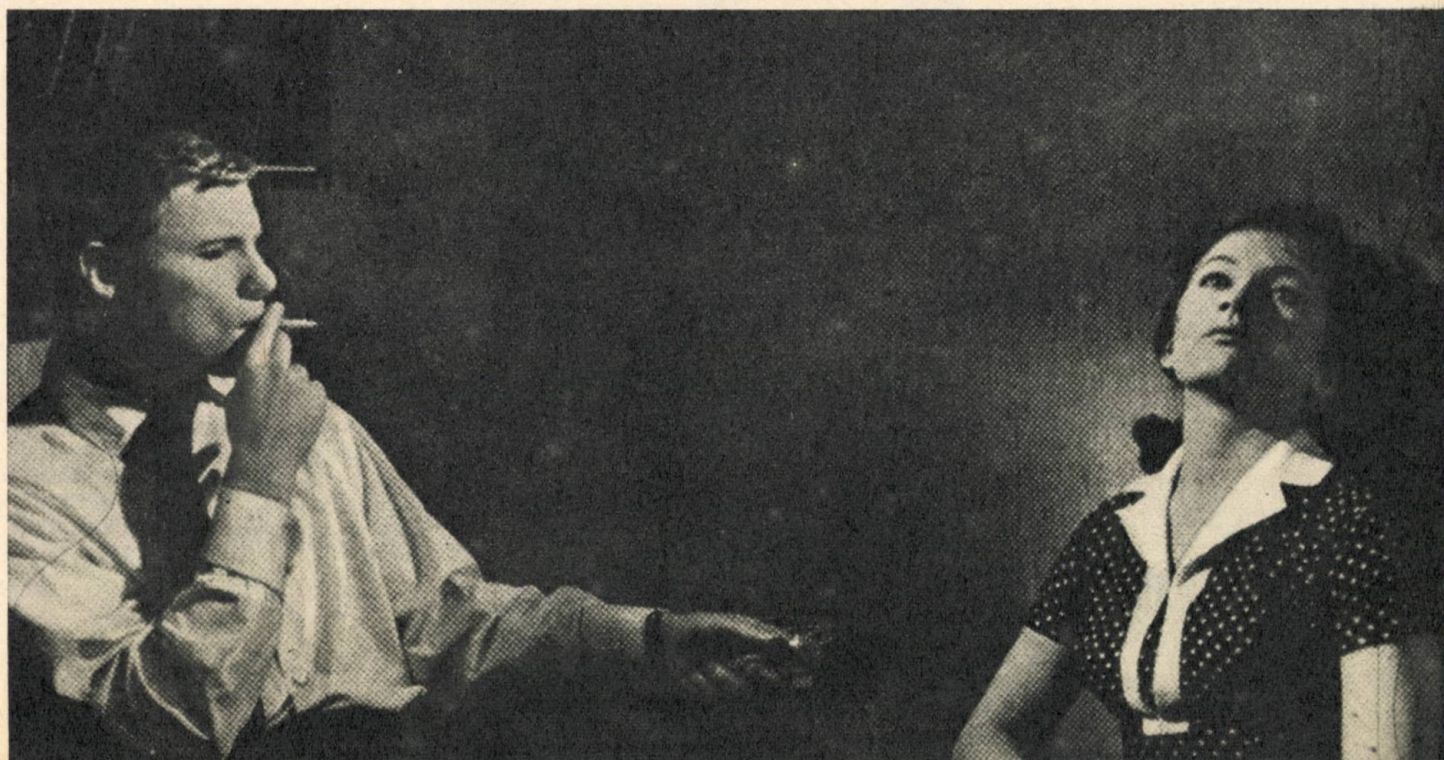
...promit să continue... («Rubliov»)

dar ele nu epuizează nicidecum filmografia respectivă, la care cei mai talentați regizori năzuiesc și se străduiesc să adauge lucrări noi și convingătoare.

Literatura pe ecran

Cinematografia sovietică s-a impus de mult pe plan mondial prin frecvența, dar mai ales prin seriozitatea și respectul transcrierii pe ecran a unor mari opere ale literaturii universale și naționale. Tolstoi, Cehov, Dostolevski, Turgheniev, Gorki sau Furmanov au căpătat în acest deceniu misiuni cinematografice. Fără îndoială, nu se va

...drumul deschis de Eisenstein și Pudovkin («Ploaie de iulie» de Huțiev)





*Un univers sufletesc regăsit în natura
Beata Tyszkiewicz («Un cuib de nobili») Irina Kupcenko*

*«Pescărușul» din viața lui Cehov
(Marina Vlady în «Subiect pentru o schiță»)*



putea face de acum înainte nici o istorie universală a filmului fără a se vorbi despre două mari contribuții sovietice în domeniul ecranizării din această perioadă: «Hamlet»-ul lui Kozințev, «cea mai contemporană interpretare a lui Shakespeare», cum l-a definit ziarul englez «Times» și «Război și pace» — filmul lui Bondarciuk, distins cu Oscar-ul pe anul 1969 și care a rulat în 82 de țări.

Un afluent prețios

Studiourile cinematografice republicane au susținut în acest deceniu, irevocabil și strălucit, examenul lor de maturitate și s-au afirmat prin câteva opere de prestigiu care au adus un afluent prețios de talent și originalitate cinematografiei sovietice. În confruntări internaționale, cinematografia gruzină cu «Tatăl soldatului» (regia Cekheidze) sau «Căderea frunzelor» (regia Ioseliani), cea lituaniană cu «Nimeni nu voia să moară» (regia Jankauskius), cea ucrainiană cu «Umbrele strămoșilor uitați» (regia Paradjanov), sau cea uzbekistană cu «Primul învățător» (regia Mihalkov-Koncalovski) au demonstrat marele lor potențial de talent și măiestrie profesională.

Pe loc de cenușareasă

Deși genul cel mai iubit de public, comedia cinematografică a rămas oarecum și în acești ani pe loc de cenușareasă. Regizorii Leonid Gaidai și A. Riaznov au încercat și uneori au reușit să țină sus stindardul comediei de moravuri. Îndeosebi filmul lui Riaznov, «Ferește-te de automobil», cu umorul său satiric, dar și duos, și trist, va supraviețui deceniului apariției sale. Să nu uităm însă că Smoktunovski nu este strain de acest succes.

Noua generație

Poate mai compact ca în alte perioade, în acești ani s-au afirmat un șir de regizori tineri, remarcabil de talentați: Gleb Paușilov cu «Nu e drum prin foc», Marlen Huțiev cu «Ploaie de iulie», Igor Talankin cu «Stele de zi», A. Mihalkov-Koncalovski cu «Primul învățător» și «Un cuib de nobili»; complexitate și personalitatea autorului lui «Rubliov» — I. Tarkovski. S-au afirmat ca o generație care promite să continue strălucit drumul deschis de Eisenstein, Dziga Vertov, Pudovkin și Dovjenko.

Marghit MARINESCU



Deceniul care urmează va fi, sint convinsă, deceniul de naștere a artei cinematografice.

Nu intenționez un paradox și nu urmăresc să revolt pe niciunul dintre milioanele de pasionați ai umbrelor colorate și mișcătoare, vreau doar să observ că, în ciuda împunătoarei liste de mari

creatori care și-au închis în peliculă talentul, și nu rareori geniul, cinematograful încă nu există ca artă de sine stătătoare, că tot ce a format incintarea bunicilor noștri, părinților noștri și a noastră nu a fost decit spectaculoasa ucenicie a filmului la școala celorlalte arte, că abia anii care vin ascund nașterea filmului ca artă autonomă. Pentru că o artă devine de sine stătătoare nu din momentul în care reușește să exprime cu propriile ei mijloace ceea ce exprimă cu mijloacele lor celelalte arte, ci din momentul în care este în stare să exprime ceea ce alte arte nu pot exprima. Artele au, desigur, largi incinte sufletești în folosință comună, dar și spații specifice, inimitabile, necomparabile netraductibile. Literatura nu poate exprima ce exprimă muzica, pictura nu poate exprima ce exprimă literatura, dansul nu poate exprima ce exprimă pictura. Artă de sinteză, filmul este deocamdată suma artelor care îl compun, o sumă în care ponderea revine unuia sau altuia dintre termenii adunați.

La început a fost cirul, după aceea literatura. Faptul că această literatură a evoluat de la Eugène Șue la Proust nu este o dovadă de evoluție a mijloacelor cinematografice, ci a sufletului celor ce le minuesc. Filmul se va naște cînd va deveni locul geometric al artelor care îl compun, renunțînd să mai fie suma lor. Un Eisenstein, un Griffith, un Orson Welles, un Bergman, un Fellini, un Antonioni au intuiția clară a acestui adevăr, și există lungi secvențe în capodoperele lor care nu pot fi revendicate de nici o altă artă. Dar ei nu sînt decit pionierii, cei care fixează fragilele jaloane ale unei viitoare sfere artistice. În jurul lor cresc amenințătoare, gata să-i înghită, apele literare. Godard face jurnalistică, Resnais roman analitic, Hitchcock roman polițist, Visconti roman frescă, Richardson roman satiric. Epica inundă întinse suprafețe de peliculă așa cum secole la rînd inundase pinzele pictorilor și grupurile statuare. Lunga naștere a filmului, lunga suzeranitate literară asupra lui, nu trebuie să ne mire. Pictura s-a emancipat la fel de greu, muzica însăși a slugărnicit în copilărie cuvintele. Vin, sint convinsă, ani și poate secole în care cuvintele vor trebui să plătească umilindu-se pentru atît de îndelungata lor tiranie.

Ana BLANDIANA

LUNGA NAȘTERE A FILMULUI



*Cuvintele
vor trebui
să plătească
pentru
îndelungata
lor tiranie*

OGIL H. DEJILLE

*Idolii muzicii ușoare
nu rezistă în fața
«artei fără muză».
De ce?*



*Un hobby de zile mari: filmul
(Françoise Hardy)*



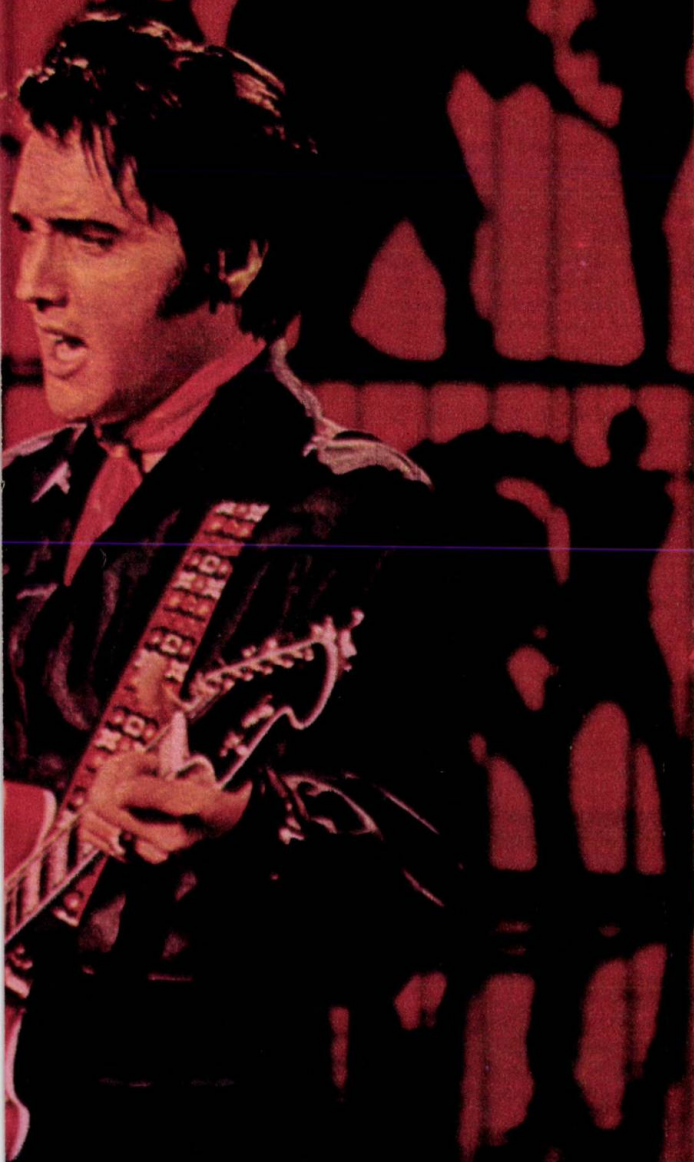
*Idealul ei: un film cu gangsteri
(Sylvie Vartan)*

UN VIR CIN

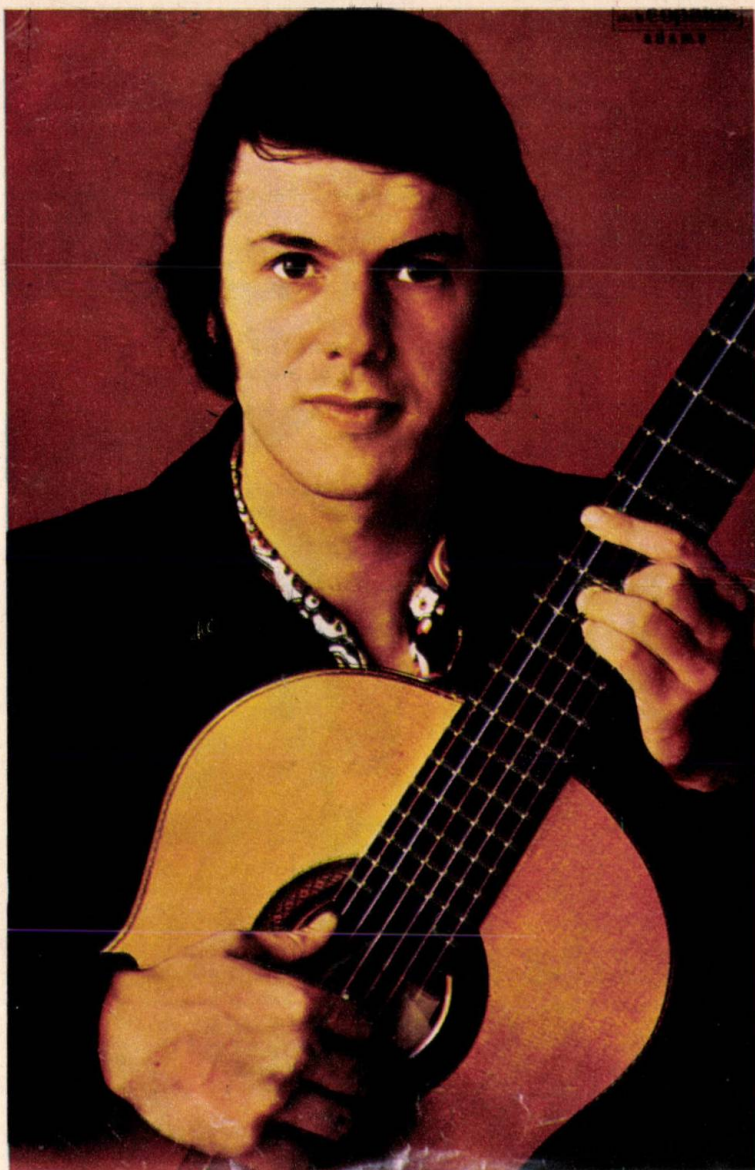


film
și
melodie

JS NUME EMMA



*In ciuda filmelor proaste, «The Kings»
nu și-a pierdut prestigiul (Elvis Presley)*



*Idolul cu miere în glas a făcut primii pași pe platou
(Adamo)*



În lumea cîntecului, cinematograful e un virus. Cîteodată benign, cîteodată malign, acest virus nu cruță, se pare, pe nimeni. Lui i s-au supus vedetele cele mai răsunătoare ale muzicii ușoare, beat, folk, pop sau de orice alt fel. El e piatră de încercare, treaptă de lansare, ultim refugiu.

Și nici cîțiva dintre reputații regizori ai ecranului nu se dau în lături să relanseze pe ecran vedetele cîntului. Pietro Germi, de pildă, după un film turnat cu Adriano Celentano, lucrează acum cu Gianni Morandi și declară presei: «E interesant de filmat cu cîntăreți. Ca oameni de

spectacol ei sînt actori în stare potențială».

E interesant de remarcat cum mirajul ecranului cu tot cortegiul său — popularitate, cîștiguri fabuloase sau pierderi ireparabile — a operat în lumea concurenței sălbatice a idolilor o selecție bine-venită. Elvis Presley nu și-a pierdut renumele de «King», de rege al cîntecului. Dimpotrivă. Pentru că trebuie să fi avut un piedestal într-adevăr de nezdruccinat, ca duzina de filme mediocre și chiar submediocre care poartă pecetea numelui său să nu-l discrediteze în cele două lumi, a cîntecului și a ecranului. Ba publicul, grozav de îngăduitor cu el, nici nu i-a mai căutat circumstanțe atenu-

ante. Și pînă la urmă, Elvis nu l-a dezamăgit. Iată-l în 1970, revenind triumfător pe scenă, cîntînd la fel de fermecător ca și acum 10—15 ani vechile lui succese. «The King» e iarăși stăpîn pe situație. Ceea ce îi va asigura succesul a încă o duzină de filme proaste, dacă el va avea chef să le facă. Și probabil că va avea.

altă artă, pentru care nu le sînt garantate aprioric nici meșteșugul, nici succesul, nici continuitatea?

Să nu fim nedrepti: Johnny Hallyday — idolul adulat încă din 1960 — care a depășit criza (poate numai prima criză...) carierei sale de cîntăreț și și-a câștigat pe merit galoanele de ta-

plex decît sîntem dispuși să credem la o repede ochire; poate pasiune nobilă pentru artă, sete de experiență, teamă de epuizare într-un singur domeniu. E poate spaima de a fi abandonat de public pentru a cărui dragoste cei de partea cealaltă a scenei sînt dispuși să facă orice: să reia totul de la capăt, să învețe o nouă meserie, fie ea cît de grea, să-și compună o nouă înfățișare, un nou personaj, o nouă biografie. Ceea ce e sigur e că idolii contestați, ca și cei necontestați ai muzicii ușoare vor să-și aibă «fan»-ii lor și în lumea cînefilă.

Ce fac pentru asta?

Johnny Hallyday: după un debut cinematografic oarecare în «De unde vii tu, Johnny?» făcut în 1963 împreună cu Sylvie Vartan, soția sa, revine pe platou în 1967, dar tot cu un filmuleț. Abia în 1970 ajunge să-și vadă eforturile încununate de succes. Iată-l copleșit de fericire: erou principal într-un western, din care nu lipsește nici aerul romantic, nici izul de aventură. Totuși Johnny mai are câteva ambiții — în afară de cele de pilot de automobile de cursă, de skior și tată de familie. Ambiții tot cinematografice. El vrea să joace «Hamlet» în regia lui Fellini, pe muzica beatlesilor! Iată ce înseamnă să știi ce vrei!

Sylvie Vartan: își dorește să apară într-un western, sau într-un film cu gangsteri, dacă se poate, și declară modest „gen Bonnie și Clyde.” Între timp însă, semnează contracte cu regizorul Gabriel Albicocco. Ceea ce, dată fiind experiența ei cinematografică cam redusă, nu e de lepădat.

Françoise Hardy: tratează cinematograful ca un hobby, deși nu a dus lipsă de încurajări serioase. Printre cele câteva filme în care a jucat: «Castel în Suedia» în regia lui Roger Vadim și «Grand -Prix» în regia lui John Frankenheimer.

Gianni Morandi: De cîteva ani, nr. 1 al cîntecului italian, Gianni Morandi a simțit și el nevoia să dea un adaos cinematografic succesului său muzical. Avem mărturia cîtorva pelicule «morandiene», ca de exemplu «În genunchi mă-ntorc la tine», în general filmele lui sînt lucrate după rețete de duzină. Și totuși Gianni Morandi nu a abandonat. Dimpotrivă. Renunțînd la filmele muzicale este astăzi protagonist alături de Stefania Cassini în filmul lui Pietro Germi, «Castanele sînt bune»; în următorul film va intruchipa pentru Franco Zeffirelli nici mai mult nici mai puțin decît pe San Francesco de Assisi.

Cu sau fără reclamă

La fel se poate spune și despre Little Tony, Raphael și alte cîteva vedete care cu sau fără o răsunătoare reclamă s-au aruncat cu sau fără succes în marea aventură a ecranului. Efe-meridele ecranului, ca și cele ale discului aduc reclamă, popularitate, glorie, bani sau cununa adevăratei arte într-o nouă variantă, dar prea adesea afară de toate aceste sclipiri nu trăiesc mai mult de «l'éspace d'un matin».

Și totuși **Michael Jagger** — super-idolul contestatar — băiatul cu ghitară care refuză și contestă totul, tatonează și el El Dorado-ul cinematografic. După «Performanța» — un film cu teamă muzicală unde joacă rolul unui cîntăreț de rock în decădere, iată-l atacînd «adevăratul» cinematograf. Regizorul englez Tony Richardson l-a angajat pentru rolul principal din westernul pe care-l turnează, intitulat: «Ned Kelly». Se pare că tînarului cîntăreț, personajul i se potrivește ca o mînușă, fiind vorba de un fel de haiduc australian din secolul trecut care împinge revolta împotriva nedreptăților societății pînă la propriul sacrificiu. Cine l-ar putea contrazice!

Și totuși... **Eddie Mitchell** își permite acum, cînd cariera de cîntăreț îi este pe deplin consolidată (a supraviețuit valului Adamo, valului Herve Villard, valului Michel Ponareff...) să se ocupe și el mai serios de cinema. Mai ales că din 1962 încoea a tot făcut diverse tentative: «Pariziencele», «De dragul fanilor» și «Cum să reușești în dragoste?»

Chiar și Adamo, idolul cu miere în glas și gingășie în privire, cunoscut și răsunoscut de o lume întreagă, care nu încetează să-i fredoneze cîntecele. Adamo în persoană face primii pași pe platou. Dacă filmul «Cărămidă», film cu iz polițist și cîntînd pe succese de public, va fi sau nu de bun augur, asta se va mai vedea tîrziu. Deocamdată și Adamo și mulți, mulți alți cîntăreți-autori sau simpli interpreți ard de dorința de a se vedea pe ecran. Și nu în scene de familie!

A șaptea artă «fata morgana» e un miraj căruia nu i se rezistă. Cei ce-i dau tircoale nu se pot împiedica pînă la urmă să nu o urmeze. Cît timp? Rămîne de văzut.

Rodica ALDULESCU

Sub bagheta lui Germi, fără note muzicale (Gianni Morandi și Stefania Cassini)



Galoanele gloriei

Care ar fi motivul pentru care idolii, acești răsfațați ai reușitei amețitoare, rapide, imense, aducătoare peste noapte de faimă internațională, de bani cu duimul, dar și înfiorător de instabilă, de lunecătoare printre degete — încearcă să debuteze într-o

lentat muzician, nu cochetează cu cinematograful numai din motive publicitare. Nici Françoise Hardy, vedeta franceză cunoscută pe toate continentele, nici Adamo, nici Sylvie Vartan. Și cu atît mai puțin Jacques Brel, Dean Martin, Marie Lafôret, Barbra Streisand și alți idoli «serioși» ai muzicii ușoare. Dacă nu e numai cochetărie, atunci ce este? E probabil ceva mult mai com-



Printre eroii de western
(Johnny Hallyday)



Un cinematograf
care
începînd prin
a contempla
lumea
își propune
să o transforme

Un film al lucidității tragice
(«Sfidarea» de Paolo Cezar Saraceni)

Un film al mizeriei subumane
(«Preotul și fata» de Joaquim Pedro de Andrade)

novo
cinema

unul sau mai multe minute de



Contestînd succesiv de-a lungul ultimilor ani parăzile festivaliere ale cinematografului comercial, la Venetia și Cannes, la Pesaro și San Sebastian, noul cinematograf sud-american s-a afirmat astăzi ca punctul cel mai fierbinte al planetei noastre cinematografice. Prin el ne parvin ecouri ale revoluției unui cinematograf care anunță, sau cel puțin încearcă să anunțe, la rîndul său, continuarea unei alte revoluții: cea a societăților. Prin el reîncepem să cunoaștem acel cinematograf care începe prin a contempla lumea și sfîrșește prin a o transforma. De la Rio la Havana și de la Sao Paulo la Buenos Aires, ceva s-a întîm-

plat sau, oricum, e pe cale să se întîmple. O nouă generație de cinești și-a făcut din film mijlocul cel mai eficient pentru a arăta oamenilor că dincolo de plajele strălucitoare de la Copacabana și dincolo de carnavalele multicolore de pe Ipanema se ascunde, de fapt, o altă lume; o lume adevărată, sfîșiată în contradicțiile ei dure-roase, o lume în care mizeria economică și instabilitatea socială și mediocritatea culturală produc și declanșează conflicte la cea mai înaltă tensiune. Iar soluția nu pare să fie decît una singură: aceea de a găsi, asemeni Cubei, calea transformărilor revoluționare. Negăsind-o însă întotdeauna, noul cinematograf sud-american și-a propus, cel puțin, s-o caute.

CINEMATOGRAF AL FOAMEI...

Cu aproape zece ani în urmă, noul cinematograf sud-american a pornit la realizarea primelor sale opere. S-a concentrat, firește, asupra favelei braziliene, acel pămînt tragic al «sertão»-ului care, curățat de mucavaua și romantismul din «Cîntecul mării», dar și de paielele strălucitoare ale lui «Orfeo Negro», apărea acum, în «Vidas Secas», pentru întîia oară în adevărata sa lumină. Aici, în acest sinistru «poligon al secetei», în care însuși faptul de a supraviețui unei naturi dezlănțuite în călduri toride și secete mistuitoare devine o problemă esențială, se consumă violent și

inexorabil drama filmelor lui Glauber Rocha, Ruy Guerra și Roberto Dos Santos, într-o a doua etapă al cărui punct de plecare rămîne «Îngerul blond și diavolul negru» al aceluiași Glauber Rocha, orientarea «noului cinematograf» se va îndrepta mai ales către lumea marilor metropole sud-americane, descoperind aici, în contrastul dintre mizeria unor sub-existențe peri-urbane și strălucirea agresivă a unei civilizații importate, aceeași disperare surdă și aceeași deznădejde tragică a unor oameni incapabili să-și asume dreptul unei existențe umane. Civilizația urbană de la Rio și Sao Paulo dezvăluie în filmele lui Leon Hirszman, «Sao Paulo S.A.» și «Moarta», o lume a mizeriei



Un film al cruzimii inevitabile
(«Moarta» de Leon Hirszman)



Un film al violenței drepte
(Othon Bastos în «Antonio das Mortes»)

ADEVĂR

«moderne» (Jorge Luis Borges) în care trenezia industrializării și febra corupției, sordiditatea cotidianului și minciuna strălucitoare a miturilor de duzină se împletesc pentru a strivi o existență umană căreia tradiționalismul i-a imobilizat acțiunile revoluționare («Sfidarea» lui Paolo Cezar Saraceni). Aici, în umbra unei lumi moderne care angajează numai superficial structurile social economice ale continentului sud-american, dramele capătă violența tragediilor clasice. O violență care vine din foame și din mizerie, din durere și inadaptare, dar mai ales din disperarea de a nu găsi o soluție în fața unei realități implacabile prin contradicțiile ei. Sint dramele unor existente umane consu-

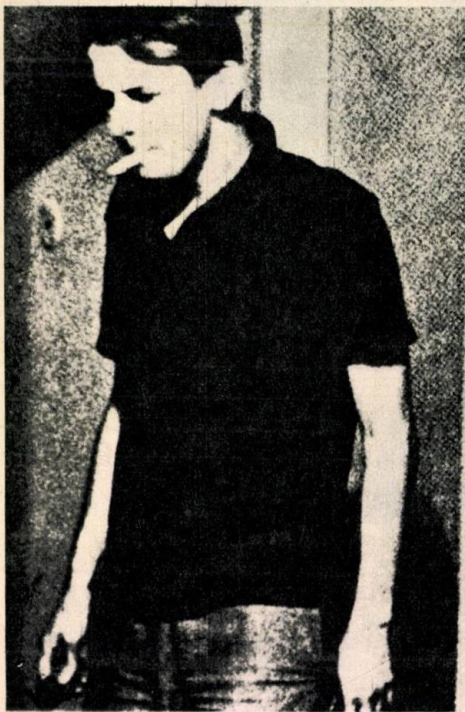
mate aproape în afara timpului, într-o natură calcinată între piatră și soare, a cărei mizerie reclamele turistice au ocolit-o întotdeauna cu grijă, dar care rămâne totuși adevărata imagine a unui continent sau a unei lumi încă subdezvoltate. Se spune că foamea și mizeria sînt aceleași pretutindeni. Poate că tocmai de aceea imaginile unor filme în care o realitate crudă ia adeseori dimensiunile simbolismului și ale supranaturalului sînt mereu aceleași în pămînturile favelei braziliene («Pămînt în transă»), dar și în cele ale pampasurilor boliviene («Ukamau») sau argentinene (în filmele lui Torre Nilson). De la viziunea apocaliptică a «Puștilor» lui Ruy Guerra pînă la cruzimea insuportabilă

a «Vieților uscate» (Nelson Pereira Dos Santos) și de la bestialitatea cu care se consumă crima din «Pădurea tragică» al lui Miguel Farias, pînă la brutalitatea comportamentului uman din «Sao Paulo S.A.», cinematograful sud-american apare ca un imens strigăt de durere și disperare în care violența declanșează brutal dar eficace șocul emoțional capabil să plaseze conștiința spectatorului în miezul cel mai fierbinte al problemelor evocate. Paroxismul cu care se consumă secvența brutală a «balului» din «Pădurea tragică» sau exasperarea, dincolo de orice limită, pe care o conferă imaginii banda sonoră a «Vieților uscate», cruzimea sălbatică și dureroasă care însoțește fiecare gest

și fiecare mișcare a sinistrului «Antonio das Mortes» sau delirul criminal al «Puștilor» trădează cu această înșiruire de explozii mistuitoare, urmată de lungi scene statice, contradicțiile inextricabile ale unei realități și ale unui spirit în care violența este ea însăși structurală. Miguel Torres anunța în 1960: «Adevărul nostru se află aici în Brazilia, într-o țară subdezvoltată, de-abia ieșită din Preistorie, în care toată lumea acționează emoțional... Acesta este crudul nostru adevăr».

...DAR ȘI AL LUCIDITAȚII...

Analizate și distruse din însăși interiorul lor, falsele mituri



Noul val brazilian și corifeii săi:

Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Paolo Cezar Saraceni, Carlo Diegues, Glauber Rocha.

(evaziunea în erotism din «Moarta» și «Portas das Caias», fascinația armelor din «Pustile» lui Ruy Guerra sau mitul marilor metropole din «Sao Paulo S.A.») demonstrează precarietatea unor valori pe care societatea de consum le propune în focul transtormărilor revoluționare. «Striderea» lui Paolo Cezar Saraceni este o sinteză a mecanismului complex care a angajat evoluția social-poli-

tică a Braziliei de-a lungul ultimelor decenii. O evoluție care a stat mereu sub semnul tentativei de a integra vechile valori în noile structuri sociale și în contextul unei «noi poetici a realității sud-americane» (Vieira da Silva), poetică a cărei vigoare a fost însăși descoperită și valorificată de evoluția estetică a lui «novo cinema».

Dar poate că luciditatea cea mai matură a noului cinema-

tograf sud-american trebuie căutată în altă parte. În acele filme care, descoperind nu o soluție ci Soluția, au știut să arate și dificultățile ei. Filmul cubanezului Tomaso Alea Gutierrez, «Memorii despre subdezvoltare», este astfel un document despre confruntarea dramelor de conștiință ale individului în raport cu mersul impetuos al istoriei. «Memorii despre subdezvoltare» este filmul cri-

zelor de conștiință ale unui mic-burghez confruntat cu revoluția cubană, căreia i se atașează voluntar, dar rămâne incapabil s-o asimileze și să-i asume idealurile revoluționare. Și tot din Cuba vine astăzi o altă revelație a lucidității: «Aventurile lui Juan Quinquin», filmul lui Julio Garcia Espinosa, purtând ca subtitlu «Cum să faci o revoluție fără să obosești cu adevărat», un film care, dincolo

de umorul amintind pe cel al lui Mack Sennett, încearcă să descrie un tip de om pentru care a face și a desăvîrși o revoluție nu mai reprezintă astăzi un act eroic, ci pur și simplu o necesitate vitală, ca însăși existența.

...PUNE ȘI O PROBLEMĂ DE STIL....

Încercînd să explice preocuparea pentru dominantă estetică a filmelor sale, Nelson Pereira Dos Santos vorbea despre acea «formă eficace», o formă care, prin calitățile emoționale ale impactului ei sonor și vizual reușește să plaseze realismul unei situații în sfera mai largă a unui adevăr universal. Universalul baroc și viziunea apocaliptică a filmelor lui Glauber Rocha, construcția elaborată a imaginii pornind de la detaliile semnificative ale unei realități exterioare specifice filmelor lui Hirszman și Saraceni, naturalismul detaliului împins dincolo de limita suportabilului din filmele lui Pereira Dos Santos și mecanismul lent pînă la exasperare al expoziției din filmele lui Ruy Guerra sînt tot atîtea modalități de a comunica o realitate particulară a unei țări sau a unui popor într-un limbaj estetic de largă circulație. Din imaginea unei realități dure-roase, noul cinematograful sud-

american a făcut o lecție estetică. O estetică a sudorii care curge mereu pe fețele unor personaje încleștate în luptă cu natura ostilă, o estetică a singelui care însoțește răbufnirile violente, o estetică a prafului și a mizeriei în care se consumă experiența tragică a unei existențe subumane, o estetică a erotismului. Generația noului cinematograful sud-american a realizat nu numai filme de conținut, dar și opere de stil, ea a reușit să impună în arta poetică a cinematografului contemporan, modalități a căror forță percutantă și calitate emotivă au egalat-o numai marile valori ale cinematografului dintotdeauna: barocul lui Welles și patetismul revoluționar al lui Eisenstein, încrîncenarea surdă a westernurilor lui Ford și autodistrugerea lucidă din însingurările lui Antonioni. Într-o epocă în care cinematograful cuban s-a vrut cronicarul fidel al entuziasmului revoluționar din primii ani de după revoluție, filmele lui Humberto Solas («Lucia», «Manuela») sau Tomaso Alea Gutierrez («Istoria unei revoluții») au adoptat lecția neo-realismului italian a cărui expresivitate vizuală era perfect conformă cu spiritul și realitatea acelor ani. În confruntarea cu problemele transformării revoluționare, filmele noului cinematograful cubanez au ales însă și

calea gravității, care analizează perspectiva acestor transtormări («Memoriile despre subdezvoltare») și chiar calea umorului, denunțînd mai ales birocrăția («Moartea unui birocrat», «Aventurile lui Juan Quinquin»).

...ȘI ESTE LA VIRSTA ADEVĂRULUI....

Trăim de zece ani un moment în care tinerele cinematografii sînt poate și cele mai revoluționare. Între clasicismul elaborat al noului cinematograful maghiar și între vitalitatea exuberantă a celui canadian, în ineputabila demonstrație a noului val cehoslovac și între însingurarea anarhică a filmului «underground», noul cinematograful sud-american apare astăzi ca explozia cea mai surprinzătoare dar și cea mai eficace. Surprinzătoare, pentru că dintr-un continent în care filmul a fost întotdeauna produsul și ingredientul cel mai ieftin al societății de consum, se ridică astăzi un cinematograful al cărui merit stă în primul rînd în forța sa de contestație. Eficace, pentru că pentru întia oară de la lecția estetică a filmului sovietic din primii ani de după revoluție, cinematograful a fost capabil să surprindă și să determine complexitatea transformărilor unui destin. Glauber Rocha și

Nelson Pereira Dos Santos, Leon Hirszman și Paolo Cezar Saraceni, Ruy Guerra și Juan Carlos Espinosa, Tomaso Alea Gutierrez și Leopoldo Torre Nilson sînt doar cîteva dintr-un lung sir de nume care se înscriu în prima linie a acestui nou cinematograful, devenit astăzi o realitate (cunoscut la noi prea puțin dar și ignorat de public atunci cînd cîteva din aceste filme au rulat pe ecranele noastre). Ceea ce i-a unit pe acești oameni a fost nu numai dragostea intensă pentru film (o dragoste în care se regăseau deopotrivă ecourile lui Buñuel și Eisenstein, Ford și Godard, Kurosawa și Resnais, Rossellini și Visconti) dar mai ales hotărîrea încă și mai puternică de a găsi în cinematograful acel limbaj capabil să exprime gravele probleme umane și sociale ale realității unui continent. Este o generație care a înțeles să-și consacre întreg talentul și întreaga sa voință pentru a face din cinematograful un document al realității și o armă de contestație a ei; o generație ale cărei rînduri, deși sînt strînse, au rămas mereu deschise și altora pentru că, așa cum declarau mai tîrziu însăși promotorii săi, «noul cinematograful sud-american nu este o problemă de vîrstă, ci una de adevăr»

Ed. CONSTANTINESCU

Un film al înnoirii vitale
(«Antonio das Morte» de Glauber Rocha)



TACEREA

Cursele de automobile nu mă sperie. Numai micile incidente te fac să sari în aer.

Steve MC. QUEEN

Bărbații au muncit timp de secole și ne-au dat lumea de azi. Acum ei sînt epuizați și e rîndul femeilor să-i ajute.

Ingrid THULIN

Un film se dezvoltă în timp ce îl realizez. Nu improvizez. Rămîn credincios operei pe care vreau să o fac.

FELLINI

Nu-mi plac tinerii care urăsc săpunul.

Ginger ROGERS

Nimeni nu poate trăi doar pentru cariera lui cinematografică.

Rosemary DEXTER

Timpul marilor staruri a trecut.

Richard ZANUCK

Viața mea e minunată, chiar dacă unii încearcă să o distrugă.

Jean-Paul BELMONDO

«Urăsc să vorbesc despre lumea filmului», spune fiica lui Ingrid Bergman,

Pia LINDSTROM

De acum încolo voi face doar filmele pe care le consider bune. Vreau să fiu mai puțin actriță și mai mult mamă.

Virna LISI

Un film e realizat de un om sau de un grup de oameni. Dacă un grup de oameni face un film, acesta nu va fi bun.

Elia KAZAN

Numai eu știu cît prefer să interpretez fete cumpescade în locul vampelor incendiare pe care le-am jucat întotdeauna. Dar nu pot schimba ideile fixe ale producătorilor.

Ursula ANDRESS

Dacă nu se face ceva, criza de azi a cinematografiei va deveni o agonie.

Dino de LAURENTIIS

Gangsterii sînt niște cow-boy răi, fără cai.

Richard WIDMARK

Chiar dacă aș trăi în altă țară 20 de ani, tot aș rămîne un actor francez. Un actor se poate proiecta pe sine doar în mediul său. Niciodată nu aș putea interpreta un american, deși vorbesc engleza.

Jean-Louis TRINTIGNANT

Un om este bătrîn doar o dată.

Pablo PICASSO

Deși sînt o austriacă și am pașaport german, mă consider o actriță franceză. Parisul m-a ajutat la fiecare pas pe care l-am făcut. Și nu mă refer doar la ultimele mele succese — «Piscina», «Lucrurile vieții» și «Aici» care m-au relansat, ci chiar la filmele mele de început.

Romy SCHNEIDER



Sînt pentru «pedantismul desuetă! Pentru cei care nu uită să scrie o scrisoare, sau măcar o carte poștală, care nu-i obligă pe ceilalți să-i aștepte în anticamera sau pe stradă, care nu-și uită promisiunile și, în special, care-și amintesc de binele care li s-a făcut.

Alexei BATALOV



Urăsc să mi se spună «norocoasă». Tot ce am izbutit, se datorează abilității mele.

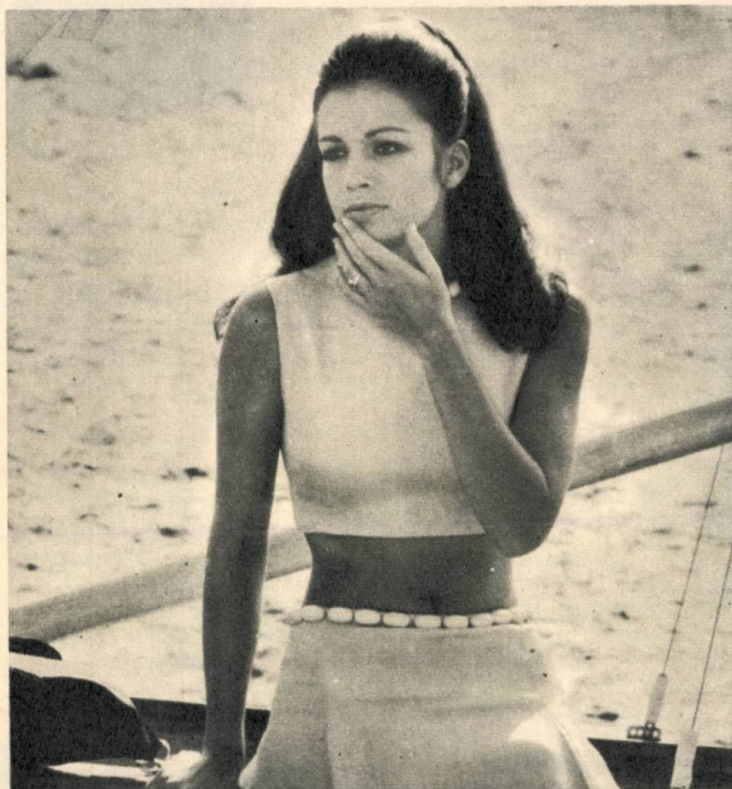
Florinda BOLKAN

În viața reală sînt Incapabil să omor o muscă, dar în fiecare din filmele mele «ucid» cu sînge rece între 20 și 50 de oameni.

Franco NERO



E DE AUR?



Dacă filmele tale sînt lovituri de box-office, ești criticat că faci cinematograful comercial, dacă filmele tale sînt pentru «elite», distribuitorii spun imediat că nu ești rentabil.

Catherine SPAAK



Pot spune un singur lucru despre mine: nimeni nu mă poate constrînge să fac ceea ce nu vreau.

Stefania SANDRELLI

Cînd vom reuși să folosim enorma mass-media culturală disponibilă, vom fi capabili să restabilim contactul dintre oameni și le vom face accesibile idelle de care umanitatea are nevoie mai mult ca întotdeauna.

Roberto ROSSELLINI

Fiți modești! E genul de orgoliu care displace cel mai puțin.

Sophie DESMARETS

Cinematograful german a naufragiat într-o furtună de pornografie.

Alexander KLUGE

A fost nevoie de 20 de ani pentru ca criticii să descopere că nu am pic de talent. Din nefericire pentru ei, în clipa aceea eram celebră.

Zsa-Zsa GABOR

Facem tot posibilul să devenim celebri și o dată acest scop atîns, ne grăbim să ne ascundem în spatele unor ochelari fumurii ca să nu putem fi recunoscuți.

Robert MITCHUM

Western-urile nu inspiră tinerilor violență. Îi fac să viseze, să se identifice cu eroii curajoși și invincibili ai preeriei, care nu erau în mod necesar violenți.

Yul BRYNNER

În frumusețe există mai mult adevăr profund decît în adevărul gol goluț. Adevărat este doar ce e frumos.

DOVJENKO

De ce să fii dificil, cînd, cu un mic efort, ai putea fi într-adevăr imposibil?

Buster KEATON

Cultura e ca dulceața. Cu cît ai mai puțină, cu atît o întinzi mai mult.

RÉGINE

În zilele noastre, o femeie nu trebuie să aibă doar un fizic avantajos. Ea trebuie să aibă idei, voința de a se plasa deasupra contingentelor cotidiene și a egoismelor, pentru a-și da toate forțele oamenilor.

Tatiana SAMOILOVA

Nu am auzit niciodată că un star a primit un contract pentru un milion de dolari pentru că l-a amenințat pe producător cu pistolul. Un om de afaceri știe cît valorează un actor.

Kirk DOUGLAS

Ei se amuză

• **John Lennon** a anunțat astfel nașterea copilului său: «Vom avea un copil în cinstea păcii».

• **Salvador Dali** la escala pachebotului «France» la Cannes: «Ador acest pachebot. E un spital de clasa I, pentru oameni care nu sînt bolnavi.»

• **Line Renaud**: «Am cunoscut un pește pesimist, care a murit de foame, de frică să nu găsească o undiță în fiecare vierme.»

• **Robert Hossein** povestește: «Un eschimos așteptînd-o pe logodnica lui, scoate termometrul din haina de blană: e

minus 15 grade. La minus 20 grade, dacă nu vine, plecă».

• **Jean-Pierre Cassel**: «M-ai văzut în ultima mea piesă?»

— Sigur, dragul meu, și te rog să mă ierți».

• **Thomas Quinn Curtiss** — în cartea sa despre Erich von Stroheim povestește cum a fost primită capodopera acestuia. «Nebuniile femeilor», în anul 1920: «Istorie repugnantă a concupiscentei. Se arată jucători, și bărbați, și femei fumînd cu nerușinare țigări».

VA EXISTA UN

**Hollywood
'70**

**21st
CENTURY
FOX**

?

350 000 DE COSTUME LA LICITATIE:

rochia de dantelă albă purtată de Mary Astor în
comedia muzicală «Missouri»
rochia de dantelă roșie purtată de Grace Kelly în
«Înalta societate»
divina Garbo, în «Anna Karenina»
a îmbrăcat rochia neagră
taiorul stil 1900 purtat de Leslie Caron în «Gigi»





Doamnelor și domnilor, priviți un orașel
din Vestul sălbatic!
«UNIVERSAL STUDIOS» — centru turistic.

S-a scos la licitație o frântură de vis. O dată. De două ori. De trei ori. Licităția a fost adjudecată: pendula care a servit ca decor în filmul «Ninotchka», cu divina Garbo, pendula care a marcat clipele supreme ale star-systemului și ale Hollywoodului, a fost vândută pe 6 750 de dolari. Este suma cea mai mare obținută la licitația decorurilor casei de filme hollywoodiene Metro-Goldwyn-Mayer. Pendula «Bouille» bate impasibil, ca o inimă de oțel, clipele de derută ale Hollywoodului. Unii zic ultimele sale clipe, într-atât M.G.M. se identifică în conștiința spectatorilor cu cetea filmului.

Bătrînul Leu care păzea ca un

cerber porțile filmului și ale visului a murit. La M.G.M., unde, de-a lungul a 46 de ani s-au strîns atîtea obiecte încît doar inventarul lor are 4000 de pagini, au pătuns străinii. Ei au scos la vînzare colecțiile care nu au egal nici la Hollywood, deci nici în lume. Într-un sens, M.G.M. a fost un muzeu de cultură. Achiziționînd antichități veritabile, mobile autentice de toate stilurile pentru filmele sale, în vastele depozite ale studioului s-au adunat piese din toate colțurile lumii. Pentru «Kim» cu Errol Flynn, decoratorii au adus din India 5000 de obiecte valorînd aproape 85.000 de dolari. Astăzi toate sînt scoase la mezat. Se desfășoară

gros și en-detail colecțiile de arme: 1000 de mușchete vechi, 5000 de puști noi, tancul lui Sherman, o artilerie suficientă pentru a echipa o armată; se licitează cea mai completă colecție de mijloace de locomoție în funcție: locomotiva din 1872 cu care a mers Președintele Grant, Fordul 1931 al lui Andy Hardy, iar alături remake-urile după carul lui Ben Hur și o splendidă colecție de miniaturi de bărci și vapoare alături de goeleta lui Spencer Tracy din «Căpitanul curajos».

Toate ingredientele iluzionistului desăvîrșit, ale creatorului de miraj care a fost Hollywoodul, au devenit obiecte de inventar, marfă. V-a fermecat «Vrăjitorul din Oz»? Puteți cumpăra dessous-urile lui Judy Garland. Ați denumit-o pe Garbo intangibilă, imaterială? Puteți achiziționa hainele «Divinei». În lăcașul zeilor poate pătrunde oricine are bani.

Dar acesta este un aspect pitorescal unei probleme majore: mitul Hollywood a fost și rămîne un imens business. Un business care nu mai rentează, care trebuie deci reorientat pe baze noi.

Se programează un mit

Cinematografia americană — care a devenit a doua industrie a Statelor Unite — s-a născut la New York. Fenomenul unic în epoca modernă care va fi Hollywood, orașul-film, s-a ivit dintr-o realitate de loc romantică: vrînd să se sustragă dijmii pe care trebuiau s-o plătească lui Edison, cîștigător în războiul brevetelor la începutul secolului, un grup de cinești a fugit la frontiera mexicană pe care o putea trece în caz de nevoie.

În octombrie 1911 s-a deschis primul studio la intersecția dintre

Sunset Boulevard și Cower Street Curînd, și celelalte studiouri se vor grăbi spre acest nou El Dorado. Cine-și putea închipui atunci revoluția pe care o va produce concentrarea de capitaluri, de tehnică și de oameni de artă? Actorii newyorkezi de teatru, care în orele libere cîștigau un ban în plus lucrînd în studiouri, au trebuit să aleagă. Așa s-a născut o meserie nouă. În 1920 Hollywoodul număra 25 000 de locuitori dintre care 20 000 lucrau în industria cinematografului. Cea de a 7-a artă era creată de un mecanism uriaș, perfect pus la punct, de la producție la distribuție și la publicitate. Era un edificiu proiectat pe temeliile unui mit: «Am construit industria cinematografică pe vedetă» — spunea deschis Adolph Zukor în amintirile sale. În conștiința publicului, cultul vedetei era strîns legat de cultul Olimpului vedetelor. Forța magică asupra milioanei de spectatori era întreținută în mod savant prin ritualuri și mistere: ceremonia încrustării numelor «stelelor» pe caldarîmul Căii Lactee care e «Hollywood Boulevard»; pogorîrea divelor în carne și oase la marile premiere și manifestările de masă ale «fan»-ilor. Solemnitatea luării amprentelor miinilor vedetelor pe trotuarul din fața lui Graumont Chinese Theater. Fastul ireal al vîlelor de pe Beverley Hills. Fascinația numelui Sunset Boulevard, care va da și titlul celui mai impresionant film închinat Hollywoodului.

Cu cît își va presimți declinul, cu atît Hollywoodul se va apleca mai mult asupra lui însuși, reeditînd zilele de mare glorie, construind în calea apelor timpului digul mitologiei. În ultimii 10 ani au apărut nu mai puțin de 34 de filme, dedicate istoriei lui;

—→ ...și iată pe adevăratele lor posesoare

Elizabeth Taylor cu Spencer Tracy (1951), Grace Kelly, înainte să devină principesă (1956), Greta Garbo — Divina fără vîrstă (1935), Leslie Caron cu Maurice Chevalier (1958)

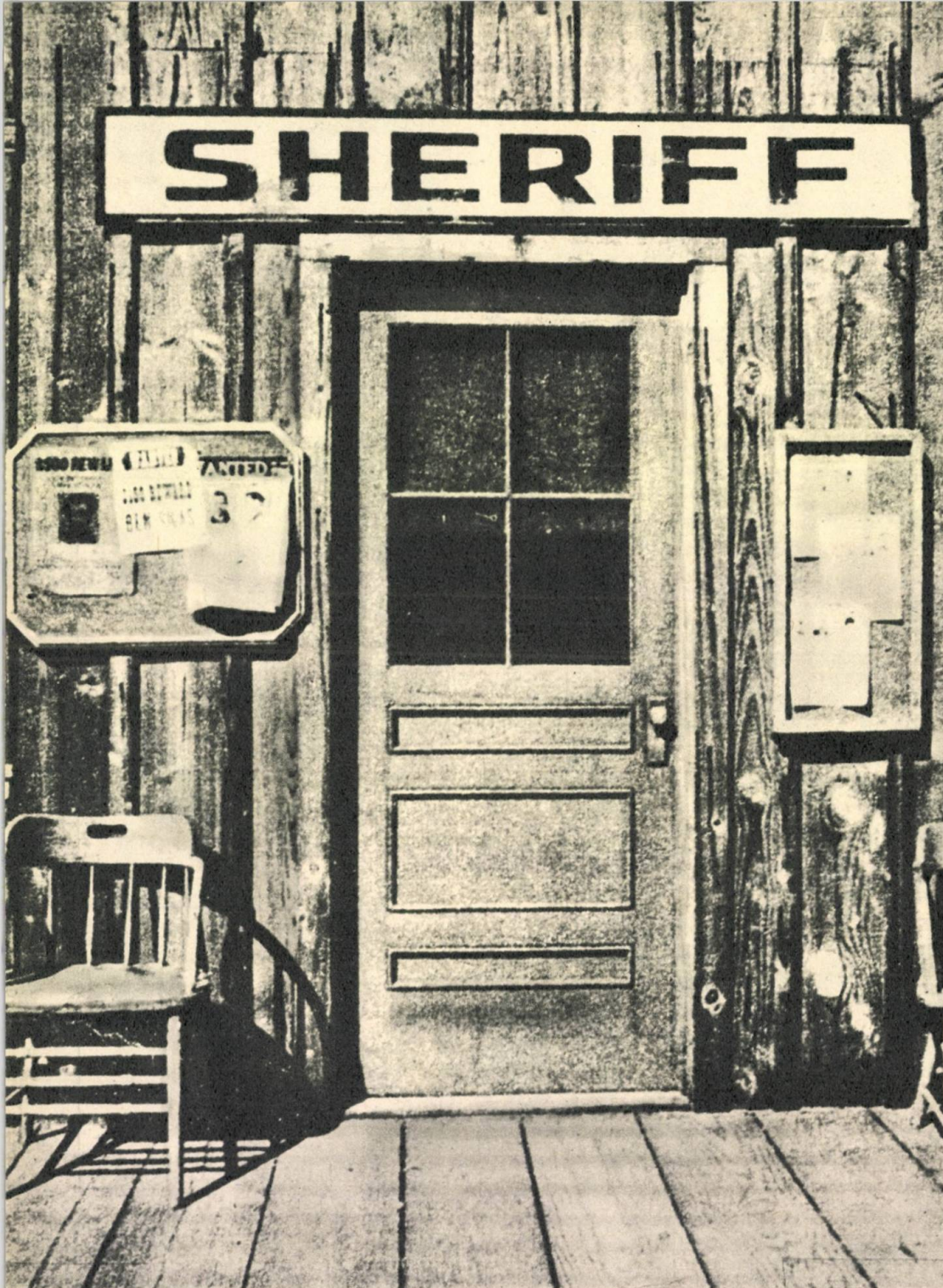




Iată artileria grea a lui M.G.M. în anul de glorie 1943:
 În rîndul 1: James Stewart, Margaret Sullavan, Lucille Ball, Hedy Lamarr, Katharine Hepburn, Louis B. Mayer, președintele M.G.M., Greer Garson, Irene Dunne, Susan Peters, Ginny Simms, Lionel Barrymore. În rîndul 2: Harry James (dirijor), Brian Donlevy, Red Skelton, Mickey Rooney, William Powell, Wallace Berry, Spencer Tracy, Walter Pidgeon, Robert Taylor, Jean-Pierre Aumont, Lewis Stone, Gene Kelly, Butch Jenkins. În rîndul 3: Tommy Dorsey (dirijor), George Murphy, Ginger Rogers, James



Craig, Donna Reed, Van Johnson, Fay Bainter, Marsha Hunt, Ruth Hussey, Marjorie Main, Robert Benchley. În rândul 4: Dame May Whitty, Reginald Owen, Keenan Wynn, Diana Lewis, Marilyn Maxwell, Esther Williams, Ann Richards, Marta Linden, Lee Bowman, Richard Carlson, Mary Astor. În rândul 5: Blanche Ring, Sara Haden, Fay Holden, Bert Lahr, Frances Gifford, June Allyson, Richard Whorf, Frances Rafferty, Spring Byington, Connie Gilchrist, Gladys Cooper. În rândul 6: Ben Blue, Chill Wills, Keye Luke, Barry Nelson, Desi Arnaz, Henry O'Neill, Bob Crosby, Rags Ragland.



Magia unui decor

chiar în momentul de față se lucrează 6 filme despre perioada lui de aur printre care: «Myra Breckinridge» în care reapare, după o mică pauză de un sfert de veac, Mae West, vedeta indescutibilă.

Leul a îmbătrânit

Dar cine poate merge înainte

uitându-se mereu spre trecut? Într-un fel boss-ii Hollywoodului au căzut în propria lor capcană.

Pornită din observarea atentă a unui fenomen social («Am văzut că publicul se interesează în primul rând de oamenii pe care-i vede pe ecran», spunea bătrînul Zukor), politica Hollywoodului s-a axat exclusiv pe cultul starului, neglijînd evoluția realităților so-

cială, schimbarea gustului public. Stelele capătă onorarii astronomice, filmele devin din ce în ce mai scumpe. Pentru a concura micul ecran (rentabilitatea cinematografiei în 1956 e cu 24% mai mică decît în 1946) s-au produs filme-mamut pe ecrane-mamut, care imobilizează capitaluri-mamut. Treptat, ele se vor dovedi din ce în ce mai puțin rentabile. În

1969, 5 din cele 7 mari companii au pierdut peste 100 milioane dolari. Rețeta magică de altădată, «actori faimoși în piese faimoase», nu mai funcționează. Publicul (în S.U.A. 60% dintre spectatori sînt tineri sub 30 de ani) cere altceva. S-a produs o mutație, o revoluție în gusturi, în preocupări. Filme noi, cu actori necunoscuți, cu un buget foarte mic au avut un succes uriaș și au raportat de zeci de ori prețul lor de cost. Așa s-a întîmplat cu «Easy Rider» care a costat 400 000 dolari și a adus încasări de 30 000 000 dolari în 6 luni. Aceasta în timp ce studioul i-a plătit lui Julie Andrews 1 000 000 dolari pentru a nu mai turna noul film contractat care se prevedea că va aduce pierderi mai mari.

Fără îndoială, criza Hollywoodului are cauze multiple printre care nu e de neglijat nici evoluția comunicațiilor: ce nevoie e să cheltulești o avere ca să reconstitui Verona la Hollywood, cînd costă mult mai ieftin să turnezi direct la Verona? Apropo! La licitația M.G.M. s-a vîndut și piața Julietei și a lui Romeo, din filmul cu Norma Shearer și Leslie Howard.

Nici mutația interesului publicului pentru problemele politice și sociale nu e străină de această criză. Prinse în angrenajul marilor mașinării care altădată le-a adus puterea — iar acum pieirea — casele de filme nu au fost atente la lecția festivalurilor. În ultimii ani, chiar și Oscar-urile au fost atribuite unor filme despre problemele reale — conviețuirea dintre albi și negri («Ghici cine vine la cină?»), «În arșia nopții») sau filme sincere, lucide și dureroase despre tineretul Americii de azi, ca «Macadam Cowboy», «Easy Rider», «Laureatul».

Dar lucrul cel mai straniu este asemănarea cu criza cinematografului din 1923.

Atunci ca și acum, «cauza directă și imediată a crizei a fost imobilizarea capitalurilor în afara caselor producătoare, o anumită oboseală față de peliculele stereotipe și a superproducțiilor». Acum jumătate de secol, criza filmului a durat aproape doi ani. Această lovitură atît de grea din care industria filmului au tras atunci concluzia că trebuie să fabrice filme rentabile, a avut o consecință fericită: construirea mării case M.G.M.

Leii cei tineri

Dar tot aceleași zine, care au stat la leagănul M.G.M. ului, i-au hărăzit și pieirea. În 1969 marea casă de filme a pierdut

Mae West la 77 de ani
Vedeta indestructibilă
reapare
după o absență
de
25 de ani



35 000 000 dolari tocmai cu superproducții și filme neactuale. Acțiunile i-au scăzut la 25 de dolari bucata. Evaluând valoarea lor reală la 69 dolari, Kirk Kerkorian, unul din magnații cazinourilor din Las Vegas, le-a cumpărat la 35 de dolari. Pentru a-și recupera imediat banii a parcelat pentru vânzare cele 1000 ha. de teren, a scos la licitație muzeul unic în lume de 350 000 costume și decorurile din 25 000 de piese provenite din 2 200 de filme. De asemenea a hotărât să întrerupă turnarea oricărui film al cărui buget depășește 2 000 000 dolari. În loc de 50 de filme, studioul va turna în 1970 doar 15. În fine, actorii vor fi plătiți procentual în funcție de încasări.

În Hollywoodul stelelor îmbătrinite și al vechilor case de filme sclerozate, au năvălit noii lei ai finanțelor, cu noi metode de lucru. «PARAMOUNT» a fost cumpărat de concernul Gulf and Western Oil (petrol), «WARNER BROS» de Kinnye Shoes (încălțăminte), «UNITED ARTISTS» de Transamerica Comp. (transport). Pe imensul teritoriul al lui «20-th CENTURY FOX» se construiește un cartier cu zgirie nori stranii, din oțel și sticlă neagră. «PARAMOUNT» și-a vândut terenul unui cimitir municipal. Doar «UNIVERSAL CITY» nu s-a declarat încă învinsă. Pentru a se menține a devenit și un centru turistic. «Doamnelor și domnilor, priviți un orașel special pentru westernuri. Aici, la dreapta, iată Veneția din secolul XVI; la stînga un cartier din Montmartre...» Dar în toate aceste decoruri, doamnele și domniile turiști îi văd pe marii actori ai ecranului: Henri Fonda, Shirley Mac Laine, Doris Day, Tony Curtis, turnînd în seriale pentru televiziune. Hollywoodul de altădată, Hollywoodul-scandalos, Hollywoodul-marilor vedete, Hollywoodul-mitului, al basmului de celuloid nu mai există.

va fi el părăsit precum Klondike de căutătorii de aur care nu au mai găsit pepite? Va deveni un oraș-muzeu, așa cum susține filmul de televiziune al italianului Carlo Mazzarella? Sau își va regăsi din nou vigoarea prin contactul cu viața tineretului american? Vor vedea sau nu vor vedea copiii noștri filmele unui «21-st CENTURY FOX»?

Să ne ferim de profetizări. Oare n-au proorocit chiar Chaplin, Eisenstein și René Clair că cinematograful va dispărea o dată cu introducerea filmului sonor?

Maria ALDEA

CONȘTIINȚA IMAGINII



Primele încercări de a da cinematografului nostru conștiința imaginii sînt «Moara cu noroc» și «Viața nu iartă». Gîndită în funcție de exigențele lăuntrice ale operei, nu fortuită ca altădată, construcția plastică devine în chip manifest o caracteristică de limbaj și de stil. Atmosfera dramatică și misterioasă a întîmplărilor, poezia aspră a peisajului, intensitatea pasiunilor din filmul lui Victor Iliu sînt traduse într-o expresie plastică austeră, de o rigoare nemaîntîlnită pînă atunci. Mult mai prețioasă decît picturalitatea savantă a cadrelor, îndatorată, de altfel, lui Figuerroa, rămîne în «Moara cu noroc» intuiția luminii ca Raum-

A black and white photograph showing two men in a dramatic scene. The man on the left is in profile, looking towards the right. The man on the right is wearing a hat and looking back towards the left. The background is dark and textured.

cine-
plastică

*Atmosferă dramatică,
misterioasă,
intensitatea pasiunilor,
plastică austeră*

gestaltend, ca modelator al spațiului; e pentru prima oară, la noi, când din această putere fabuloasă a eclerajului se face un mijloc stilistic. Bogăția și violența plasticii din filmul lui Mihaela și Marcus, tot acest cortegiu baroc de compoziții pe diagonală în tradiția lui Eisenstein și de clar-obscururi învățate din expresionismul germani, de ecleraje virulente și de puneri în pagină insolite, materializează o viziune de coșmar. «Viața nu iartă» e un film care se dezvoltă într-o liberă, mobilă dimensiune spațio-temporală, impusă de jocul subiectivității personajelor, un film în care realitatea capătă o dilatare aproape fantastică.

Cu toate că niciunul dintre cineaștii noștri (cei mai buni) nu a ajuns încă să-și cristalizeze stilul plastic, se pot număra de-a lungul ultimilor ani câteva experiențe nu lipsite de interes, unele chiar remarcabile. Alcătuirea figurativă a acestor filme poartă cu mai multă evidență marca regizorului, plastica a încetat să aibă un caracter accesoriu, recăpătându-și drepturile. A restabili suveranitatea imaginii e, pare-se, o aspirație comună.

Pasiunea pentru decor e esențială la Ciulei. În toate filmele, mai pronunțat în «Erupția» și «Valurile Dunării», poate mai puțin în «Pădurea spînzuraților», decupajul avantajează scenografia, îi impune prezența. O gară pustie, o cameră umilă de hotel, birourile părăsite, peisajul lunar din care răsar sondele, pădurea geologică, curtea castelului cu latrina de lemn, profuziile de obiecte din «Pădurea spînzuraților», stivele de coșciuge, grămezile de scaune, de bocanci, micile obiecte risipite în camera logodnicei, toate aceste decoruri sînt iubite pentru fotogenia lor ușor prețioasă; ele fascinează o sensibilitate «estetică», la care cultura a devenit, natură, cum e cea a regizorului. Ciulei compune cu un rafinament de orfevru, abandonîndu-se gustului pentru baroc, dînd imaginilor o corporalitate somptuoasă. El pune între spectator și subiect filtre savante.

Ca și Ciulei, Pintilie este un plastician remarcabil, cu alte înclinații, desigur, dar tot atît de marcate. Virtuozitățile tehnice, puține de altfel, care existau în «Duminică la ora 6» au dispărut în «Reconstituirea», operă în care limbajul s-a purificat căpătînd o severitate clasică. Pintilie e un spirit anticalofil și fotografia filmelor lui nu poate fi decît crudă, uneori chiar neglijentă, despovărată de obsesia



Atmosferă expresionistă
(«Viața nu iartă»)



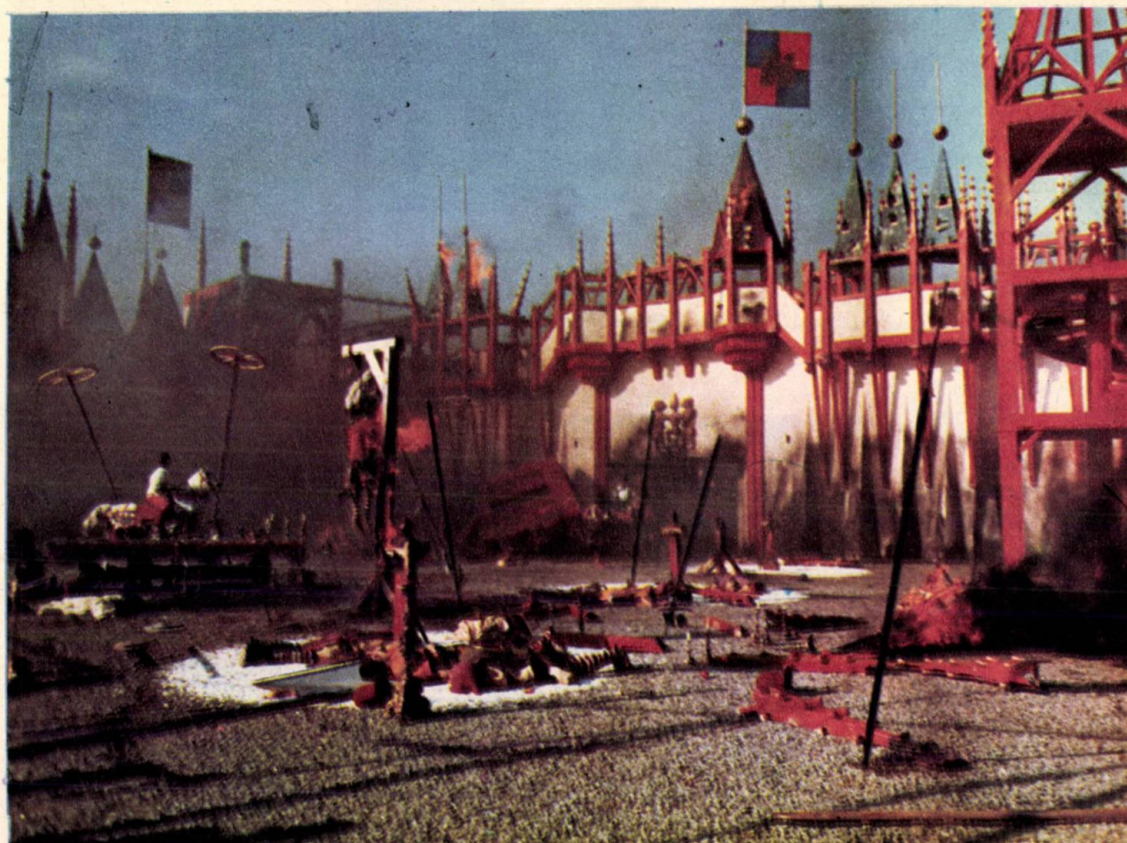
Pasiunea pentru decor
este...

esențială la Ciulei
(«Pădurea spînzuraților»)





Gopo
răsfoind paginile...



unui album fabulos
(«Harap Alb»)

compozițiilor caligrafiate și a eclerajului studiat. Această formulă plastică ascunde prezența autorului și ne dă și ea senzația că filmul se naște sub ochii noștri, spontan. Cineastul aspiră la o scriitură albă, de o transparență cristalină, suplă și riguroasă: vrea să minuiască o cameră-stilou.

Construcția plastică din «Anotimpuri» al lui Știopul urmărește obținerea muzicalității și încearcă folosirea metaforică a tonurilor. Filmul e dominat de prezența albului, pur, strălucitor, luminiscent, căruia i se asociază sugestia grației infantile, a delicatetei sentimentului erotic, a echilibrului și liniștei lăuntrice. Zăpada, coroanele pomilor înfloriți, firele de bumbac care se țin tremurătoare în război, recipientele din laborator sînt adevărate stenograme ale atmosferei. Tonul închis introduce întotdeauna sugestia dramatică în episodul «Arșiță», transcriind o stare de tensiune erotică, în în ultimul scheci — acea istorie melancolică și tandră a bătrînului savant — insinuînd presimțirea morții. Un ochi rafinat, sensibil de data aceasta la efecte de grafism, se regăsește și în «Ultima noapte a copilăriei», dar aici există o anume sofisticare, o afectare a formulei stilistice.

În «De-aș fi... Harap Alb», viziunea plastică a lui Gopo (care și-a dat măsura talentului în filmul de animație) își caută sugestiile și punctele de sprijin în cele mai diverse experiențe ale picturii, vechi și noi. Urmărind aventurile eroului, răsfoim de fapt paginile unui album fabulos; privind compoziția cadrelor și rezolvările cromatice, ne delectăm cu o sumedenie de citate alese de gustul sigur al scenografului și operatorului. În cele din urmă însă această obsesie a referințelor nu duce prea departe. Invenția plastică prodigioasă nu își găsește corespondențe mai adînci în tratarea regizorală a basmului lui Creangă, rămîne autonomă și ornamentală, aș zice. Astfel putem vedea două filme desfășurîndu-se paralel într-unul singur: o feerie de o mare luxuriantă și splendoare imagistică și o încercare — timidă și greoaie, fără prea multă inventivitate — de a rescrie povestea clasică în cheie umoristică, parodică. În «Senso», făcînd trimiteri la pictura macchiaiolor, Visconti găsisse picturii echivalentul cinematografic și știuse să deducă construcția plasticii din stilul întregului film. «De-aș fi... Harap Alb» rămîne o vizită într-un muzeu.



*Grație infantilă în tonuri de alb
(«Anotimpuri»)*



*Unele virtuozități tehnice au dispărut
(«Duminică la ora 6»)*

Toate aceste filme, la care s-ar mai putea adăuga desigur și altele, trec de simplul exercițiu de digitație și prevestesc, s-ar părea, o altă vîrstă artistică a autorilor lor. Undeva, Elie Faure scria cu maliție despre regizorul pentru care compunerea plasticii filmului, grija față de aspectul vizual al

operei nu înseamnă nimic altceva decît strădania de a face sensibilă diferența dintre un elefant și o umbrelă. Imaginea unui asemenea cineast, pe care o știm de mult timp, începe să dispară.

George LITTERA

*Limbajul s-a purificat
(«Reconstituirea»)*



13 REGIZORI + 1

O decadă din cele șapte cîte numără arta a 7-a. O decadă despre care unii au afirmat că marchează o criză. O decadă de-a lungul căreia fiecare cineast și-a reconsiderat gîndirea, atitudinea, și-a pus în discuție propriile-i erori sau conformisme, a fost tentat să se autoreneze, obligat să se înnoiască. Cuvîntul criză a plutit în atmosferă, dar se poate însă vorbi de o criză a cinematografului, într-o decadă în care au dat opere majore, regizori ca Antonioni, Resnais, Forman, Tarkovski, Polanski și atîția alții?

Spicuiam cîteva din părerile unora dintre ei.

L.C.

DESPRE CREZUL LOR

MICHELANGELO ANTONIONI: «Nu manipulez niciodată noțiunile alienării. Mi s-a lipit această etichetă. Alienarea are o semnificație anumită la Hegel, alta la Marx și o a treia la Freud; așa că nici nu e posibil să i se dea o definiție care să epuizeze toate datele. Oricum,

este o problemă de filozofie și eu nu sînt nici filozof, nici sociolog. Treaba mea constă în a relata povești prin intermediul imaginilor».

STANLEY KRAMER: «Din clipa în care m-am ancorat în virtutea temelor sociale, am gravitat probabil doar în jurul unei problematice, pe care, conștient

sau inconștient, vroiam s-o expun în filmele mele.

M-am concentrat asupra acestor aspecte și am făcut din ele izvorul «puterii» mele. Fie că am înfățișat distrugerea întregii lumi («Ultimul tărîm»), fie că am vorbit despre necesitatea libertății de predare în învățămînt («Procesul maimuțelor») fie că am tratat problema negrilor ca problemă majoră («Lan-

țul»), fie că am încercat să scot la iveală vina întregii omeniri («Procesul de la Nürnberg»), nu am abordat nici una din teme într-o manieră mai puțin declarativă, în așa fel ca forța, puterea și importanța ei să reiasă din tratare, să izbucnească din interior spre exterior».

DESPRE LIMBAJ

GLAUBER ROCHA: «Nu afirm că fac cinematograful poetic sau proză filmică — sînt categorii ce țin de literatură... Dar am ales ca punct de plecare pentru «Dumnezeul negru și diavolul alb» un text poetic cu limbaj metaforic, fiindcă prefer acest gen literar.

...La ora actuală mișcarea «Cinema nuovo» a produs filme de anvergură internațională, așa că are libertatea de a se mișca și chiar de a inova. Limbajul cinematografic trebuie să fie internațional, dar nu trebuie să fie conformist».

DESPRE REGIE

JOSEPH LOSEY: «Îmi dau perfect de bine seama că nici un film nu se bucură de atenția cuvenită dacă nu are ceea ce

«Alienarea — o etichetă care mi s-a lipit»
(«Eclipsa» — de Michelangelo Antonioni)



«În virtutea temelor sociale»
(«Procesul maimuțelor» de Stanley Kramer)



OPERATOR

eu numesc «o semnătură». Și socot că poți, privind opera oricărui mare pictor sau sculptor, să știi cine a făcut-o, chiar dacă există mari fluctuații de stil și de personalitate în cadrul creației aceluiași artist. Dar dacă filmul nu are o pecete a lui și dacă această pecete, cu toată deferența convenită scenaristului, actorilor, scenografului, nu se datorește exclusiv regizorului, care este un fel de filtru prin care se răsfrâng toate contribuțiile celorlalți creatori, filmul nu are valoare».

DESPRE ACTORI

STANLEY KUBRICK:

«Socot că un actor poate fi întotdeauna ajutat dacă îi faci un plan mai lung. Trebuie să recurgi la un compromis între stilul cinematografic pe care vrei să-l obții și jocul actorilor pe care vrei să-i evidențiezi. Chaplin este exemplul cel mai edificator».

DESPRE CULOARE

ANDRE DELVAUX:

«N-am vrut să creez prin folosirea culorii o diferențiere între planul real și cel ireal. Am procedat

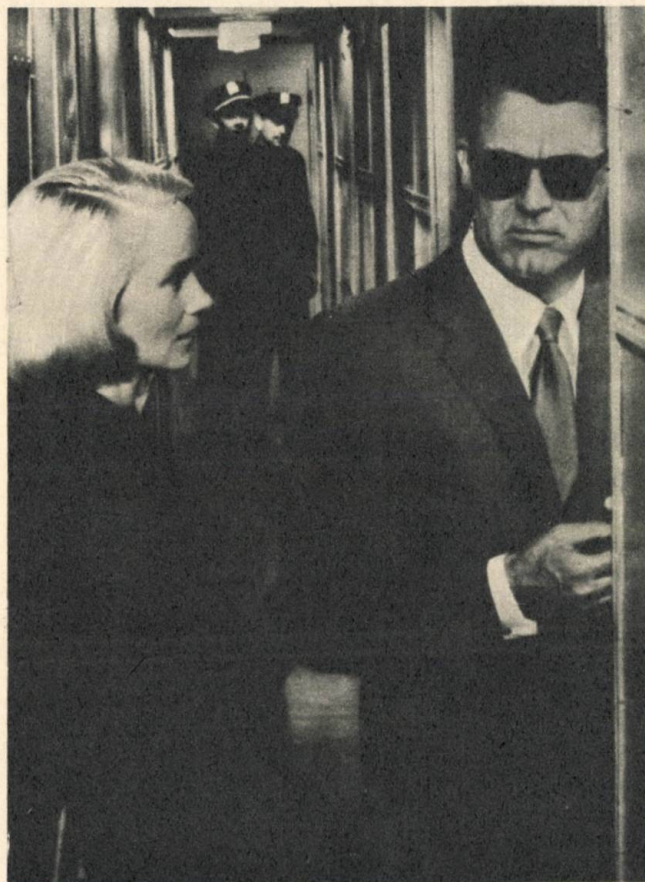
cu colorul la fel ca și cu alb-negrul; adică, am încercat să regăsesc nuanțele de cenușiu, de negru și de alb. N-am pus în valoare diferite obiecte colorate. N-am vrut cu nici un preț ca nuanțele color ale peliculei să semene cu cele create pe pânză de pictorii impresionisti».

NICHOLAS RAY: «Nu am proiecte de film alb-negru. Consider că e o fază depășită. Singura rațiune care m-ar determina să mai lucrez în alb-negru ar fi cea a economiilor; nu consider că prin alb-negru exprimi mai bine realitatea sau că te apropii de documentar. Poate că unii preferă alb-negrul, dar eu îi suspectez de preferințe snoabe».

DESPRE DECOR

ALFRED HITCHCOCK:

«Pun să se construiască numai detaliul de decor strict necesar. Nu e cazul să se ridice un întreg hall de hotel, când am nevoie doar de un colț. Un colț pe care atunci când îl filmez dintr-un anume unghi, să dea impresia că face parte dintr-un întreg. Există regizori care, nepricepându-se la aceste aspecte ale muncii, neștiind unde să-și amplaseze camera, pun



«Construiesc numai un detaliu de decor»
(«La nord prin nord vest» de Alfred Hitchcock)

«Muzica poate avea o mare semnificație»
(«Roșii și albi» de Miklos Jancso)

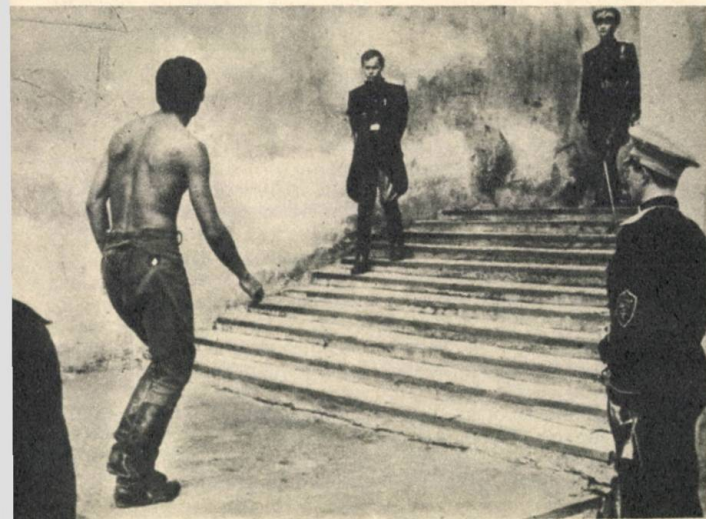
să se clădească un hotel întreg; e vorba mai ales de regizorii proveniți din teatru.

De pildă, când filmam «Vertigo», ne trebuia camera lui Jimmy Stewart, un detectiv care nu mai practica meseria și care trăia la San Francisco și se înscrisese la o școală; așa că am trimis operatorul la San Francisco să caute un asemenea detectiv și să-i filmeze camera. La «Păsările» am trimis fotografiile tuturor celor aleși să apară în film — bărbați, femei și copii — la secția costume, în așa fel încât aceștia să le copieze felul de a se îmbrăca și să nu facă greșeli în suprimarea personalității lor reale. Iar pentru camera învățătoarei, am trimis echipa la casa învă-

tătorului din localitatea Bodega Bay, unde turnam, să o filmeze în culori, exact așa cum era».

DESPRE DOCUMENTAR

EVOLD SCHORM: «Filmul documentar înseamnă pentru mine baza muncii în cinematografie. Simt nevoia să revin mereu la documentar, deoarece oferă un câmp de activitate pe cit de bogat, pe atât de interesant. Nu-l consider de loc o cale de a face practică pentru filmul artistic ci, dimpotrivă, un izvor de impresii trăite, indispensabil cineastului. Documentarul te învață să privești obiectiv. E un fel de cunoaștere nemijlocită a vieții. De asta aș dori să mai fac filme documen-





*«N-am vrut să disting realul de ireal prin culoare»
«O seară, un tren» de André Delvaux)*

tare. Problema e dacă o să reușesc, fiindcă e foarte greu».

DESPRE MUZICĂ

MIKLOS IANCSO: «De la supărătoarea experiență avută cu «Clopotele au plecat la Roma» mă tem de simboluri. Mă mir ori de câte ori se afirmă că filmele mele sînt pline de simboluri. Eu caut să mă exprim cit mai concret și simplu... Dar în anumite momente muzica poate avea mare semnificație simbolică (de pildă, ultima secvență din «Așa am venit», cînd eroul se îndepărtează). Melodia

care se aude e un fragment din Bella Bartok — în restul filmului nu există practic nici un fel de muzică. Pentru mine și pentru cei din țara mea, această muzică e simbolică».

VLADIMIR PURISA DJORDJEVIC: «Cînd, într-un film american, auzi muzica din ce în ce mai tare, e vorba sau de un sărut sau de o moarte. Eu nu mă împac cu această concepție. Cînd am turnat «Tinăra fată» aveam foarte puțini actori pe platou și pentru ca să realizez o bătaie dintre partizani și nemți a trebuit să mă limitez doar la 10 actori. Atunci

am folosit o melodie nemțească, am suprapus-o muzicii autohtone și, în loc să arăt cum se apropie partizanii sau inamicii, făceam să răsune mai tare una dintre melodii. A ieșit foarte bine. Muzica poate fi un foarte bun regizor».

DESPRE IMAGINE

GEORGE CUKOR: «Colo-
rul meu se datorează unei strî-
se colaborări cu Hoyningen —
Huene. Lucrez cu el și cu un
director artistic, Gene Allen.
Toți trei lucrăm cu operatorul,
așa ca fiecare detaliu să se inte-

greze întregului. Mulți operatori hollywoodieni își cunosc extrem de bine meseria! Așa că îi consult adesea, deoarece ei intuiesc o serie de detalii foarte importante cu privire la actori și la altele. E vital ca aparatul să fie amplasat la locul potrivit; altfel, în majoritatea cazurilor, scena e ratată. Cînd găsești cadrul ideal, totul începe deodată să se potrivească. Uneori, în special cînd e vorba de comedii muzicale, folosești mai multe camere, ca să mai prinzi un pic de ici și un pic de colo. Iar fragmentele care apar sînt cîteodată de-a dreptul fascinate».

STANLEY CORTEZ: «Există operatori foarte buni, meseriași abili, dar există și un grup de operatori-creatori, oameni care au o filozofie a lor despre aparatul de filmat și despre imaginea cinematografică. De pildă, Gregg Toland și cu mine am fost foarte buni prieteni. Am și elaborat împreună, mai demult, o teorie despre anumite imagini cinematografice, pe care le-am denumit **imagini în adîncime**. Felul nostru de a concepe aceste imagini avea la bază necesitatea impusă de evoluția evenimentelor nu din textul dramaturgic, ci a evenimentelor din jurul nostru. Noi încercăm pur și simplu să ținem seama de viața din jur... În lume se petrec o seamă de schimbări și **imaginea** trebuie să corespundă acestor schimbări».

DESPRE DIALOGUL CU SPECTATORII

ANDREI TARKOVSKI: «Nu sînt de acord cu definiția film «intelectual». Cred că un film pune o serie de întrebări cărora autorul le dă un răspuns prin intermediul unor polemici între eroii săi. Adică: spectatorul privește și e solicitat să gîndească. Personal, sînt de părere că atunci cînd e vorba despre o operă de artă, spectatorul trebuie să privească și să se emoționeze. Pentru că dacă se apucă să reflecteze în timpul unei vizionări, emoția se dezagregă. Abia după spectacol, după percepția emoțională, urmează ca spectatorul să rezolve întrebările. Cu alte cuvinte, acum începe o nouă etapă, cea a gîndirii. Dar în timpul vizionării socot că filmul trebuie în primul rînd să-i emoționeze pe spectatori și numai apoi să le solicite gîndirea».

ADNOTĂRI LA ACEST ALBUM

Este o mare fericire pentru mine, că dvs. trăiți, sînteți sănătoși și în sfîrșit ați ajuns la pagina 83. Tot anul v-am necăjit cu poze anapoda în coloanele revistei, de sughițam din

zece în zece secunde. A- ceeași cursă perfidă vă așteaptă de fapt și în acest almanah, unde am presărat «vederi» cu vedete pentru izbăvirea păcatului meu primar. Dacă ați

fi luat-o de la coadă tot la pagina 83 ați fi ajuns, deoarece viclenia omenească e mare, iar cei care citesc de-a-ndaratele crezînd astfel că scapă de prefete, nu vor scăpa în schimb niciodată de răspunderea morală pe care și-o asumă singuri și neștiuți de nimeni. Totul e pregătit anume încă din jumătatea lunii iulie pentru ca dvs. să aveți de revelion ultimele știri într-un almanah proaspăt. S-a constatat că totuși nu se poate tipări o singură pagină (adică 83) și astfel s-a ajuns la ideea unui almanah întreg. Bineînțeles, că s-a consumat energie cu tona pentru această lucrare, dar trebuia justificat într-un fel pe ce o să dați dvs. banii.

De fapt specialitatea mea sînt pozele. Cum vă spunem; fiindcă de regulă, de cimilituri, se ocupă niște prieteni de-ai mei care pentru treaba asta vin întotdeauna cu un sfert de oră mai tîrziu la serviciu.

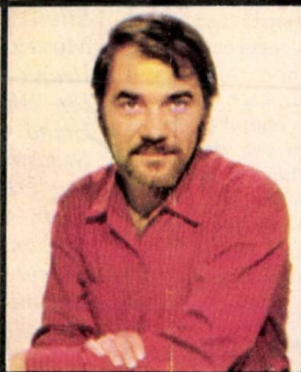
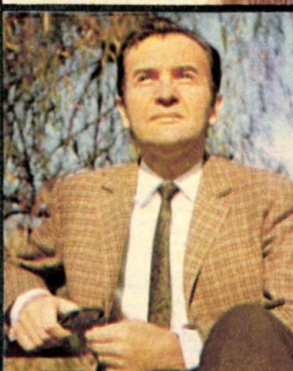
Publicînd aceste pagini de fotografii din dorința expresă a redacției (mamă) «Cinema» las prin testament fiului cel bun: «Almanahul '71», acest set de fotografii, să facă ce-o ști cu ele dacă-s așa de bune. Cu această ocazie satisfacem și cererea LEGITIMĂ a unor tovarăși actori-cititori, care și-au manifestat în repetate rînduri nedumerirea de ce revista nu publică și poze-mini, gen timbre, cu posibilitatea de a-l avea pe colegul preferat în medalion și a-l purta cu dragoste la gît.

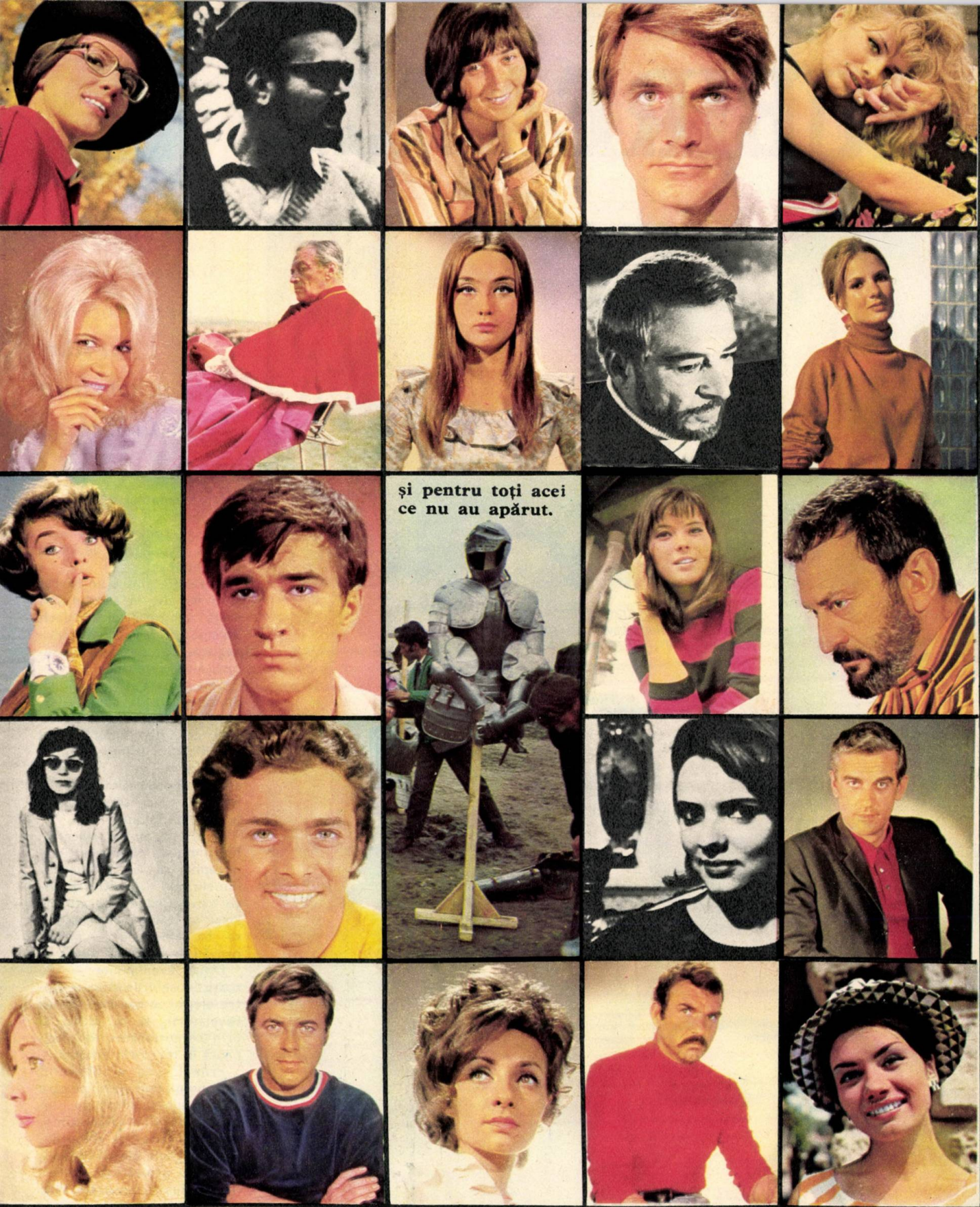
Aurel MIHAILOPOL



*Carmen STANESCU
Radu BELIGAN
Elena și
Toma CARAGIU
Monica GHIUȚĂ
Constantin RAUȚKI
Irina PETRESCU
George CONSTANTIN
Ileana POPOVICI
George MOTOI
Lilian VELTHER
Ioana BULCĂ
Silviu STÂNCULESCU
Sidonia MANOLACHE
Emanoil PETRUȚ
Marga BARBU
Lucia MUREȘAN
György KOVACS
Emilia DOBRIN
Ion MARINESCU
Ilinca TOMOROVEANU
Florin PIERȘIC
Simona BONDOL
Emmerik SCHÄFFER
Draga OLTEANU
Virgil OGĂȘANU
Margareta PÎSLARU
Dan NUȚU
Naghy REKA
Amza PELLEA
Viorica FARKAȘ
Peter PAULHOFFER
Ana SZELES
Mircea ALBULESCU
Irina GÂRDESCU
Gina PATRICHI
Alexandru HERESCU
Silvia POPOVICI
Mircea BAȘTA
Ileana DUNĂREANU
Ion BESOIU
Enikő OSS
Sebastian PAPAIANI
Ion DICHISEANU
Anda CAROPOL
Stelian CREMENCIUC
Maria ROTARU
Iarion CIOBANU
Mariella PETRESCU*



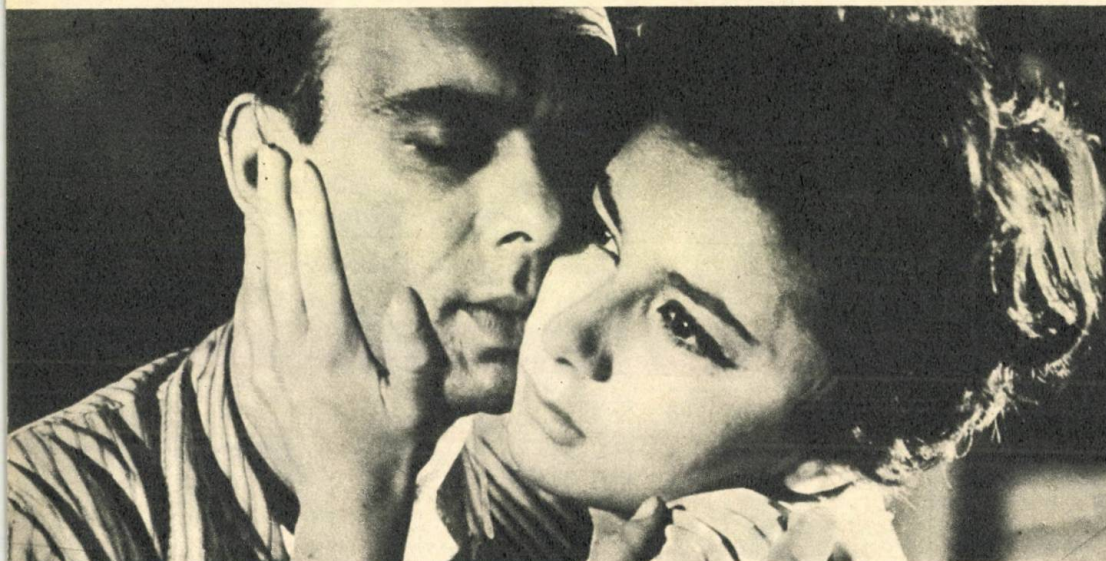




IUBIREA CA O PASĂRE

ars
amandi

*Peste toate
aceste existențe
plutește iubirea,
în stare
de nenumărate
metamorfoze.*



*Zilele dragostei noastre
(Aleksei Batalov și Tatiana Lavrova — «Nouă zile dintr-un an»)*

*Un bărbat, o femeie, o dragoste
(Annie Girardot și Yves Montand — «A trăi pentru a trăi»)*



Un automobil de curse arată cu totul altfel decât o quadrigă romană. Dar oare esența întrecerilor de viteză s-a schimbat?

O relație dintre un bărbat și o femeie, în secolul XX, arată cu totul altfel decât aceeași relație în condiții sclavagiste. Dar oare esența iubirii s-a schimbat?

Sînt tentată să spun «nu». Sînt tentată să spun «da». Nu mă pot apropia de domeniul atît de tulburător al modificărilor psihice decât cu maximă precauție. I se poate studia simptomatologia, dar diagnosticul sînt riscant. Chiar la secole distanță.

Și atunci, pot eu încerca, limitîndu-mă doar la ultimul deceniu, să fac radiografia filmelor de dragoste, să discern eventual semnificații mai largi, să le descopăr tectonica, ba, cine știe, să mai și prevăd o evoluție viitoare?

Două evenimente — cu toate deosebirile estetice dintre ele, mi se par într-adevăr revelatorii, și ca atare, și prin condiționarea lor reciprocă în memoria noastră.

Primul este evenimentul Antonioni, trilogia lui pe care aș intitula-o «Pustiul». Insula aridă din «Aventura», timpul interior al «Nopții», străzile goale ale «Eclipsei», toate se proiectează pe un teren al iubirii devastate. Nici

măcar caracterul spectaculos al dezastrului nu mai respiră acolo. Dezolarea e stăpînă. Deruta își tirăște transparența ternă pe drame revoluate, înțelese sau neînțelese.

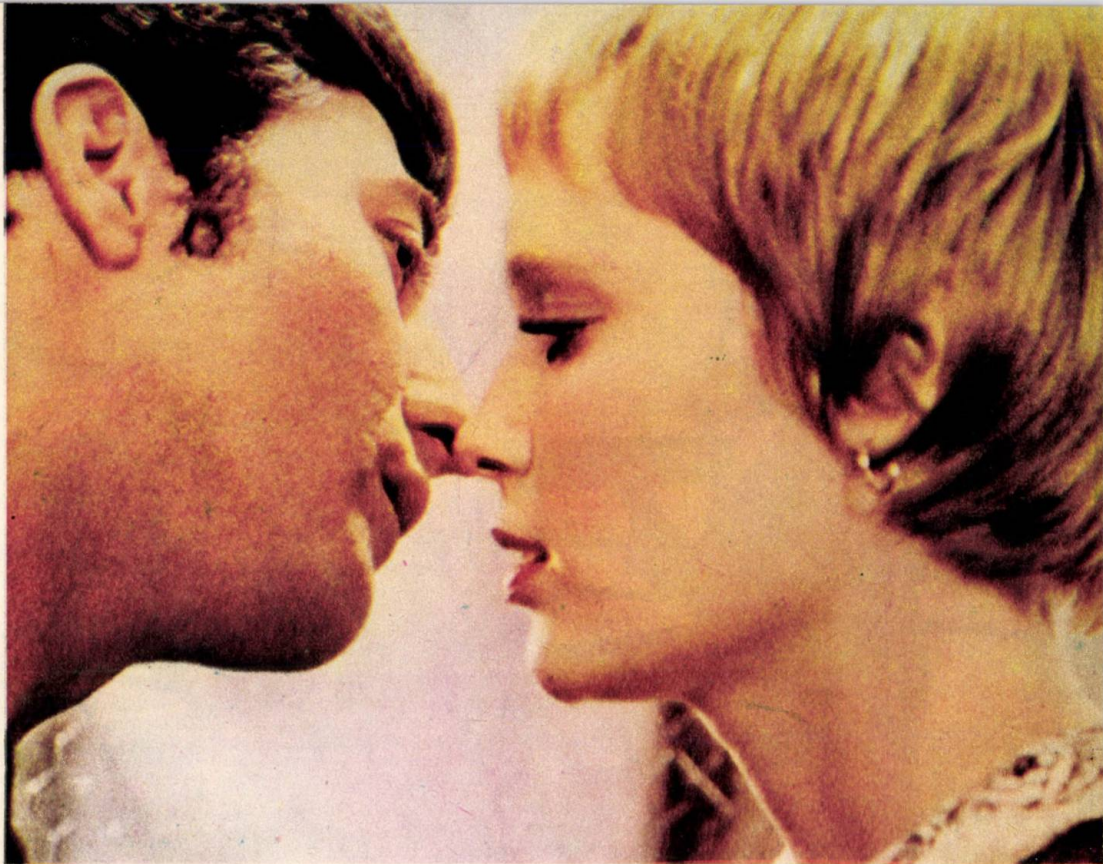
Al doilea este evenimentul Lelouch, pe care l-aș intitula «Speranța». Filmele lui sînt o pledoarie, polemică sau nu, pentru capacitatea iubirii de a învinge, de a se hrăni din cotidian și din propria ei substanță, de a depăși crizele.

Ceea ce mi se pare interesant de subliniat este faptul că, dincolo de permanența acestor «teze» sau «teme», și Antonioni și Lelouch au introdus în mod explicit dimensiunea socială și cadrul concret istoric al demonstrației lor.

Desigur, socialul este mult mai în profunzime tratat la Antonioni și mult mai conjunctural — reportericește la Lelouch. Dar dacă arta unică a lui Antonioni a împins la extrem analiza «uscăciunii», a unei societăți abuzive axate pe exterior, care interzice fertilitatea sentimentelor, apariția lui Lelouch este firească, asemeni unei ape freactice. (Cer iertare celor care consideră o blasfemie alăturarea acestor nume, dar rîndurile mele nu țintesc judecata estetică.) Prezența lor atît de pregnantă în acolada ultimului deceniu oferă indiciile unei realități și evidența unor etape psihice.

Tot societatea de consum dă însă naștere și unor filme mai puțin tranșante. Datorăm robusteții temperamentului latin o serie de tablouri de sketch-uri ale contemporaneității, de o vivacitate plină de umor, de o frivolitate benignă, în care dragostea nu se scrie cu D mare, dar nici nu se transformă în coșmar sau în obscenitate. Personal, prefer satirele «scrîsnitoare» ale lui Germi, dar știu totodată să mă destind la ideea că nu tot ceea ce e «ușor» e «ușuratic».

Astfel condiționat și în chip firesc, fără caracter de reacție, apare lirismul unor pelicule ca «Zboară cocorii» sau «Balada soldatului». Aci, între



*Prima iubire
(Dustin Hoffmann și Mia Farrow — «John și Mary»)*

*Dragostea la vîrsta maturității
(Macha Méril și Bernard Noël — «O femeie măritată»)*





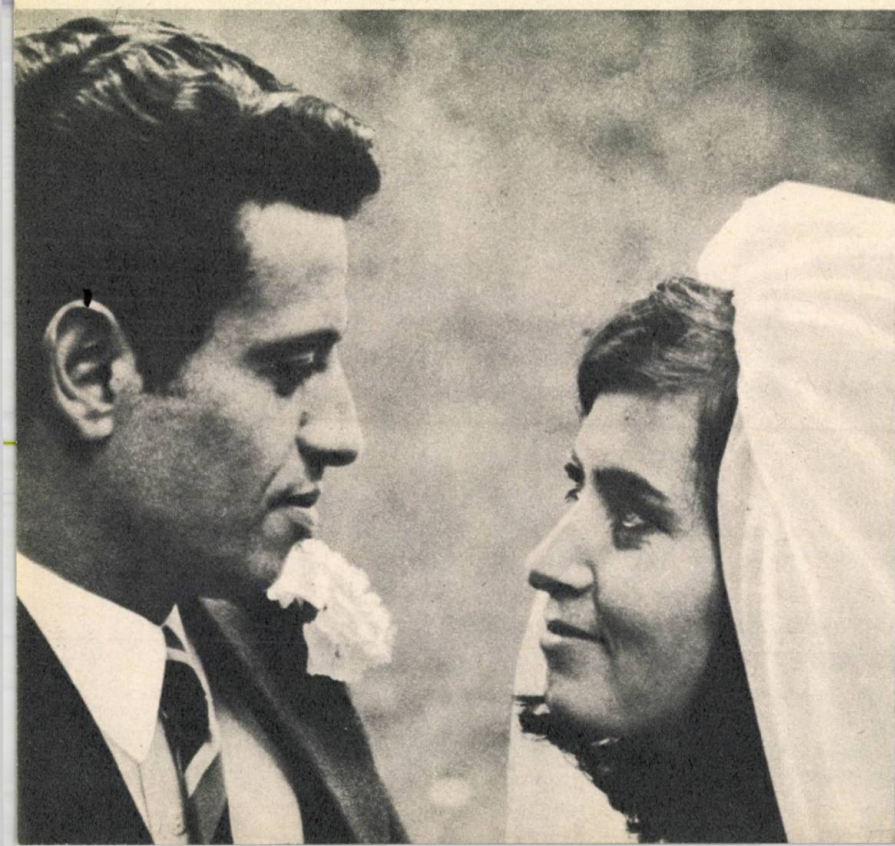
Iubirea, dimensiunea cotidianului
(Rita Tushingham și Murray Melvin — «Gustul mierii»)

viață și moarte, dragostea își ocupă locul major, nesfîrțată de oglinzi rotitoare, nedesfigurată de oglinzi deformate. Sînt filme care nu te fac să cazi pe gînduri în vederea eludării unor miste-rioase mecanisme interioare, dar pe care le confirmă spon-tan, cu toată experiența noas-tră de sentiment.

Cu o anumită «sănătate», mi se pare că se manifestă în ultimul deceniu filmul en-glez. Un suflu vital, înnoitor, fără duloșii idilice dar și fără disperări totale, ne-a prile-juit o serie de opere de un umanism lucid, în genul «Gus-tului mierii» și al altora. Am impresia că asist la un fen-omen de regenerare, la repu-nerea iubirii în drepturile ei naturale, într-o zonă din care s-au izgonit prejudecă-țile și în care afectele nu se rușinează de nuanțele adoles-centine, la o manifestare a iubirii curajoase.

Țin să menționez în mod special contribuția lui Berg-man la «erotica», evident, convertită estetic, a acestor ani. Cruzimea lor aliată cu

Iubirea, expresia socialului
(«Viața, dragostea, moartea» de Claude Lelouch)



Iubirea, vis de adolescent
(Janet Margolin și Keir Dullea — «David și Lisa»)



poziția și cu adîncă incizie psihologică pun într-o lumină și mai penibilă degradantele filme «sexy», de fapt negări ale iubirii și desfințării prin stereotipie a însăși iubirii trupești.

S-ar cuveni să nu omit «Hiroshima, mon amour», «Elvira Madigan», «Soare și umbră», «Amorurile unei blonde», «David și Lisa» (pentru cei care trecventează Cinemateca), «Jules et Jim», și atîtea alte cupluri unite sau dez unite sub soarele negru al tragediilor istorice sau sub însoirile și eclipsele lor interioare.

Peste toate aceste existențe plutește iubirea, ca o pasăre în stare de nenumărate metamorfoze, de la alegra ciocîrlie, la majestuoasa lebădă, de la puiul fragil la cutezătorul șoim, de la ridicula dar inofensiva orătanie, la fioroasa pasăre cu dinți, Archaeopteryx.

Dar oare n-au fost acestea dintotdeauna ipostazele esențiale ale iubirii? Poate că da. Sigur că da. Poate că nu. Poate...

Nina CASSIAN

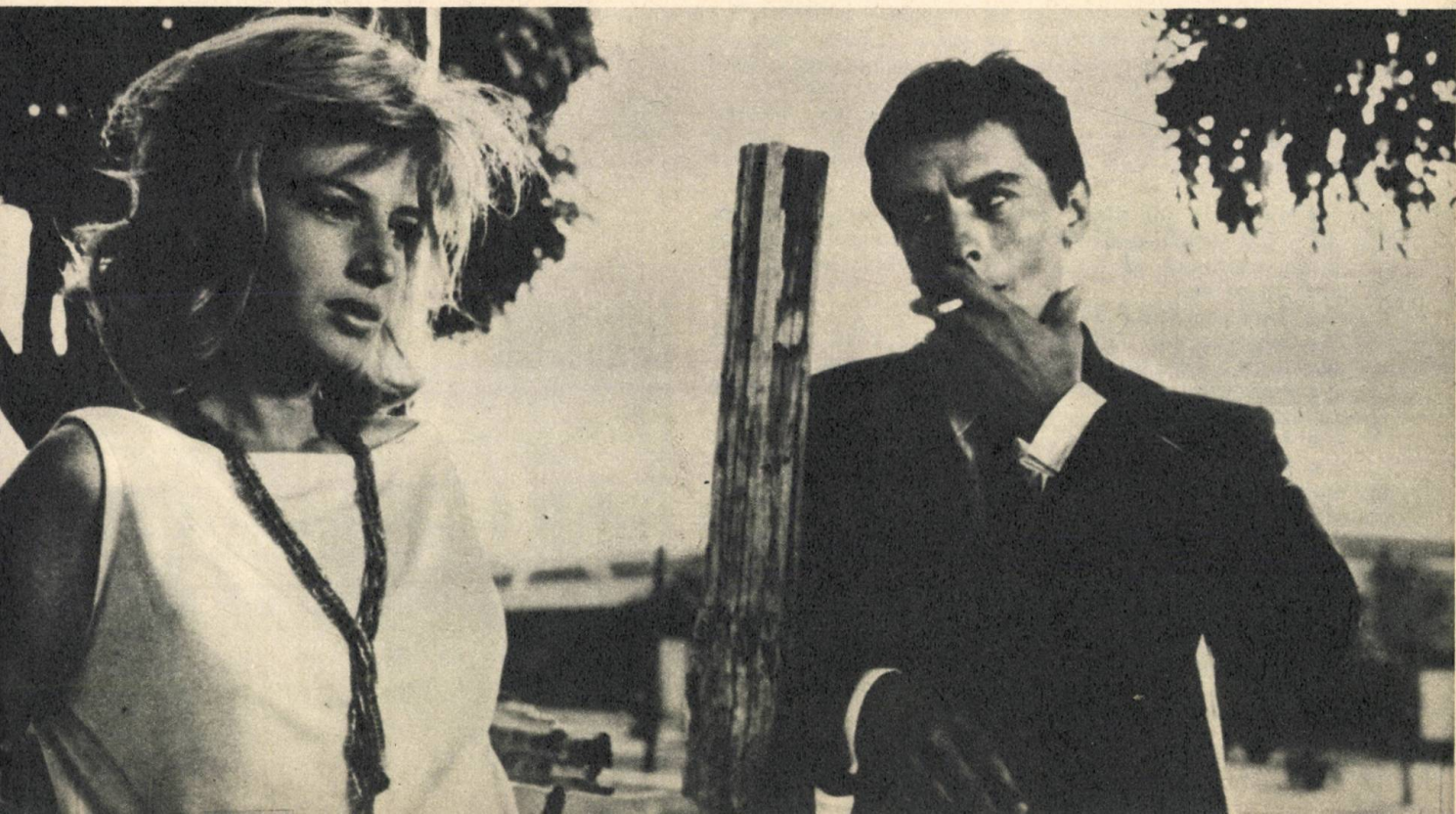


Iubirea scrișnitoare

(Sophia Loren și Marcello Mastroianni — «Căsătorie în stil italian»)

Iubirea înstrăinată

(Monica Vitti și Alain Delon — «Eclipsa»)



culise
'70

CE NU ȘTIE SPE

DESPRE 10000 DE SĂBII

Spectatorii s-au obișnuit, dacă vor să vadă ceea ce se numește o superproducție, să se trezească dimineața de vreme și să stea la coadă la bilete. Pentru că iubitorii de spectaculos sînt o mulțime. O dată stinsă lumina în sală, mirajul grandiosului, al mării montări, intră în acțiune. Dar cîți dintre spectatorii care nu-și ascund uimirea, știu ce înseamnă o mare montare, ce se ascunde în spatele ei?

Cîți dintre spectatorii care vor vedea «Mihai Viteazul» vor ști cît înseamnă în cifre, de exemplu, soldații «cîtă frunză, cîtă iarbă» ce vor întuneca pămîntul Călugărenilor?

Pentru a le satisface setea de senzațional, vom încerca să le oferim curioșilor cîteva date edificatoare pentru munca grea de culise pe care o implică un astfel de film:

- Numai la una dintre cele 5 bătălii, și anume la cea de la Călugăreni s-au înfruntat patru armate — valahă, turcă, germană și transilvăneană avînd, fiecare, cîte 5000 de ostași.

- S-au încrucișat 10 000 de săbii.

- Săgețile din 7 000 de arcuri și-au sfîrșit zborul în platoșele a 8 000 de scuturi și a 1 800 de armuri.

- A măturat orice suflare în goana ei o șarjă de 2 000 de cai.

- Au improșcat foc și moarte 150 de tunuri de epocă.

- Au fluturat amenințătoare 4 700 de steaguri valahe, turcești, germane, transilvane.

Dincolo însă de senzațional, dincolo de zăngănitul armelor și de vacarmul luptelor, spectatorii vor fi puși, cu toată gravitatea cuvenită, dinaintea unei glorioase pagini de istorie, a unui exemplu de tactică militară și de diplomatie, ale cărei date reale sînt cel puțin la fel de uimitoare, de spectaculoase, pe cît va fi montarea filmului semnat de Sergiu Nicolaescu.



Neînfricatul Amza Pellea

Ionuț, alias Andy Herescu



CTATORUL

Motor!
Sergiu Nicolaescu și George Cornea



*În Valea
Călugărenilor*



Una dintre cele 5 bătălii

ars
amandi

TE IUBESC TE IUBESC

*Să fie dragostea
căutarea imposibilului
de-a lungul
inutilului?*



Mă tem de aforisme: sînt ca obsesiile, se imprimă pe scoarță, pe suflet, pe peliculă. Iată una care mă urmărește demult: «*viața e căutarea imposibilului de-a lungul inutilului*». Înlocuim viața cu dragostea (nu asta facem tot timpul?) și vom obține răspuns la toate iubirile nefericite. Există și din celelalte? Poate! Dacă tot ne lansăm în spațiile imposibilului...

Prima iubire

Prima oprire în volajul ameteitor. În căutarea absolutului, fata morgana sufletelor noastre. Ca-n viață, ca-n filme, mai ales prima dragoste e vis și scrum. Himeră și dezamăgire. Pentru că la vîrsta asta iubim iubirea, nu iubitul. Deîmpărțitul, nu împărțitorul.

Filmele românești de dragoste (nu încă *Filmul românesc de Dragoste*) au dibuit acea stare incertă, de dulce ori fulgerătoare toropeală, cînd crezi că viața, cînd crezi că totul...

Un cuplu ne tulburase prin ingenuitate: Ana și Mihai (Anda Caropol — Vasile Ichim). Personaje reluate de Francisc Munteanu în toate filmele lui, la toate vîrstele și în toate distribuțiile, dar cu același nume, parcă generic: Adam și Eva copii, Adam și Eva adulți. Nu i-au reușit totdeauna, nu i-au reușit egal, dar de la ei, prin ei, se poate scrie o scurtă istorie a dragostei în filmul românesc.

Ana Szeles trăiește o întîlnire în-
templătoare, valoric ne semnificativă, dar



*La patru pași de dragoste
(Irina Gărdescu — Silviu Stănculescu)*

îată, avem o primă schiță a «*vîrstei dragostei*». A dificilei vîrste cu dramele ei sporite de părinții care nu înțeleg, de lumea care birfește, de el care bravează, de ea care nu pricepe... Sfîrșit fericit? Nici nu-mi amintesc, dar filmul avea un ce amărui care-l salva de bonomia împăciuitoare. Apoi un simbure de neliniște sporit în «Ce-

rul n-are gratii» cu incertitudinea artistului, cu mizeriile existenței. Francisc Munteanu n-a făcut încă filmul de dragoste visat. Dar el oferă unei virtuale antologii a scenelor de dragoste pe ecran cîteva piese de rezistență.

Andrei Blaier și-a scris partitura sentimentală în major. Pentru Vive — Dan Nuțu, iubirea e chinuitoare în-

trebare, căutare, neliniște. El știe că n-o iubește pe blonda ușuratică (Mariana Mihuț), îi oferă galant și autocritic flori de toate economiile lui și fuge, fuge de ea, fuge de el, fuge de aparențe, ca să caute, într-o realitate mai adevărată — șantierul — adevărul vieții, al sentimentelor. Îl găsește în persoana Irinei Petrescu, dar ea nu e singură, deși de fapt e foarte, și iar o alergare în cerc închis, și iar o neputință, și iar o aminare. Aș zice că «Diminețile unui băiat cuminț» și mai târziu «Căldura» sînt sondajele noastre cele mai exacte asupra jocului dramatic de-a dragostea la 20 de ani... Și-apoi e acea maturitate cinematografică ce ne vorbește tot mai convingător despre nai-vitatea vîrstei, candoarea, prospețimea, dar și amărăciunea primei iubiri evident nerealizate, nerealizabile. «Il n'y a pas d'amour heureux», mai ales la 20 de ani...

Iubirea imposibilă

Ea n-are vîrstă, are doar piedici. De tot felul. Din afară, dinlăuntru, din istorie, din geografie sau pur și simplu din dialectică. Pentru că imposibilul există. Ca posibil încă nerealizat, nu ca fatalitate invincibilă. E un imposibil al momentului, care cîndva, în condiții normale, s-ar putea converti în posibil (din nou poate, pentru că ce e sigur în lumea nesigură a sentimentelor?). Cea mai frumoasă dragoste imposibilă pe ecranul românesc a scris-o Pintilie. «Duminică la ora 6» era povestea iubirii zădărnicită de istorie. De fapt, nu zădărnicită, ci convertită în istorie. Dragostea devenea pe acele timpuri de oprimare, act eroic, iar eroismul, iubire. Iubire de oameni, de viață, chiar cînd scadența era moartea. Irina și Pintilie ne-au învățat cum se poate sublim, dar realist, împușcat în burtă, în numele unui ideal și în prezența iubitului care nu înțelege de ce, cum e posibil, cum a îndrăznit dușmanul... Dan Nuțu se mira bărbătește. Adică se revolta acționînd mai departe. Dar privirea lui rătăcită dincolo de lucruri, peste niște chipuri vesele și nătinge, ce continuau să trăiască după ce viața murise, era cel mai frumos jurămint de dragoste post-mortem pe care l-a înregistrat aparatul unui operator român. Pentru că era hotărât de moarte și supraviețuire, de adolescență pășind spre bărbăție cu ochii plini de lacrimi necurse.

Și apoi un alt moment antologic, de data asta Ciulei — Rebengiuc — Ana Szeles. Dragostea se chema așteptarea morții, într-o pace mioritică, pogorită în gesturi, în lucruri, la masa tăcerii, la ultimul praznic al vieții:



*Ucidem ceea ce iubim
(Margareta Pogonat — Mihai Pălădescu)*



*Și la nunta mea a căzut o stea
(Ana Szeles — Victor Rebengiuc)*

*Ratarea din superficialitate
(Leopoldina Bălănuță — Iurie Darie)*



Aici exemplele sînt multe și — m-aș încumeta să afirm — mai dramatice. Pentru că țin exclusiv de noi, de stîngăcia, de orgoliile noastre prostesti, de neputința noastră de a descifra esența, de a înălțura ușurința, de a prinde momentul.

«Căci toți ucidem ce iubim/ Dar nu murim cu totul...»

Nici noi, nici victimele noastre. De aceea ne tirăm prin viață infirmi, cu regretele noastre inutile, cu răfuielile noastre disimulate, cu înfrîngerile noastre convertite în cinisme...

«Meandre» se chema subtila vivisecție a unor suflete ucise de teamă, de prejudecăți, de neputință. Maria Pogonat — sinucigașa care încearcă să tragă la fund și pe ceilalți bărbați ce au iubit-o, o iubesc în felul lor, laș, egoist sau aspru. Pălădescu fusese însă revelația. Pentru că el ascundea sistematic pasiunea, desvăluind-o amar în ochi, în cuta aceea severă, ca o linie imperativă ce vrea să pună capăt unui sentiment amăgitor. Săucan maturizează filmul nostru de dragoste, îl face să treacă strălucit examenul de finețe psihologică, de complicată dialectică interioară. Foștii îndrăgostiți se cheamă și se resping, se vor și se alungă într-un tragic cadril sentimental pe care nu-l poți opri pentru că face parte din tine, din firea, din neliniștea, din materia ta spirituală fluidă și dificilă. E apoi ratarea din superficialitate și tîrzie înțelegere, ca în «Subteranul» (un interesant cuplu virtual: Leopoldina Bălănuță — Iurie Darie); din prejudecată, ca în «Răutăciosul adolescent», ca în «Gioconda fără suris». Dacă la Breban — Vitanidis, spectacolul interior era mai puțin fascinant ca cel din afară, la Malvina Urșianu, sobrietatea internă e travestită exterior în armonii geometrice, ca muzica preclasică; în ritmuri severe, de crom și nichel, ca arhitectura modernă. Cu «Gioconda...», cu «Legenda» (despuiață de orice artificii sentimentale, limpede și demnă ca o «Ave Maria») cuplurile evoluează într-o ambianță de spirit, nu doar de conjunctură modernă. Silvia Popovici și Ion Marinescu, stranie și răscolitoare îmbinare de duritate și moliciune, de revoltă și resemnare, de căldură și înghețare. Dragostea a amorțit, ca acele unui ceasornic, într-o oră a regretelor tîrzii și inoperante. Strigătul Silviei în gara pustie e cea mai răscolitoare declarație fără ecou, chemare suspendată în vidul sentimentelor.

Ratarea din prejudecată
(Irina Petrescu — Iurie Darie)

«Iar la nunta mea/ A căzut o stea»

Un fulger de înțelegere dureroasă de revoltă incandescentă, un meteorit despică ecranul într-unul din acele momente — aș îndrăzni să zic geniale — pe care l-a putut zămislî filmul românesc. Rebreanu, Gologan, pe lîngă

Ciulei-Szeles-Rebengiuc, dar inspirația rămîne parcă anonimă, ca autorul Miornitei. Ca «Sărutul» lui Brîncuși, transfigurînd esențe nu realități. Spiritul unui popor, nu numai matca lui geografică. Momentul vorbește românește chiar cînd nu rostește o silabă. Cîntă în tăcere.



Rătărea din duritate
(Silvia Popovici — Ion Marinescu)

Iubirea împlinită

Ilarion Ciobanu visează iubirea-liniște, iubirea-cămin și se apropie de ea pe măsură ce șantierul îl desparte de Marga Pogonat. Un sentiment-prietenie, devoțiune, afecțiune în apusul tinereții ca o senină împăcare cu vârsta,

cu moartea ce se apropie.

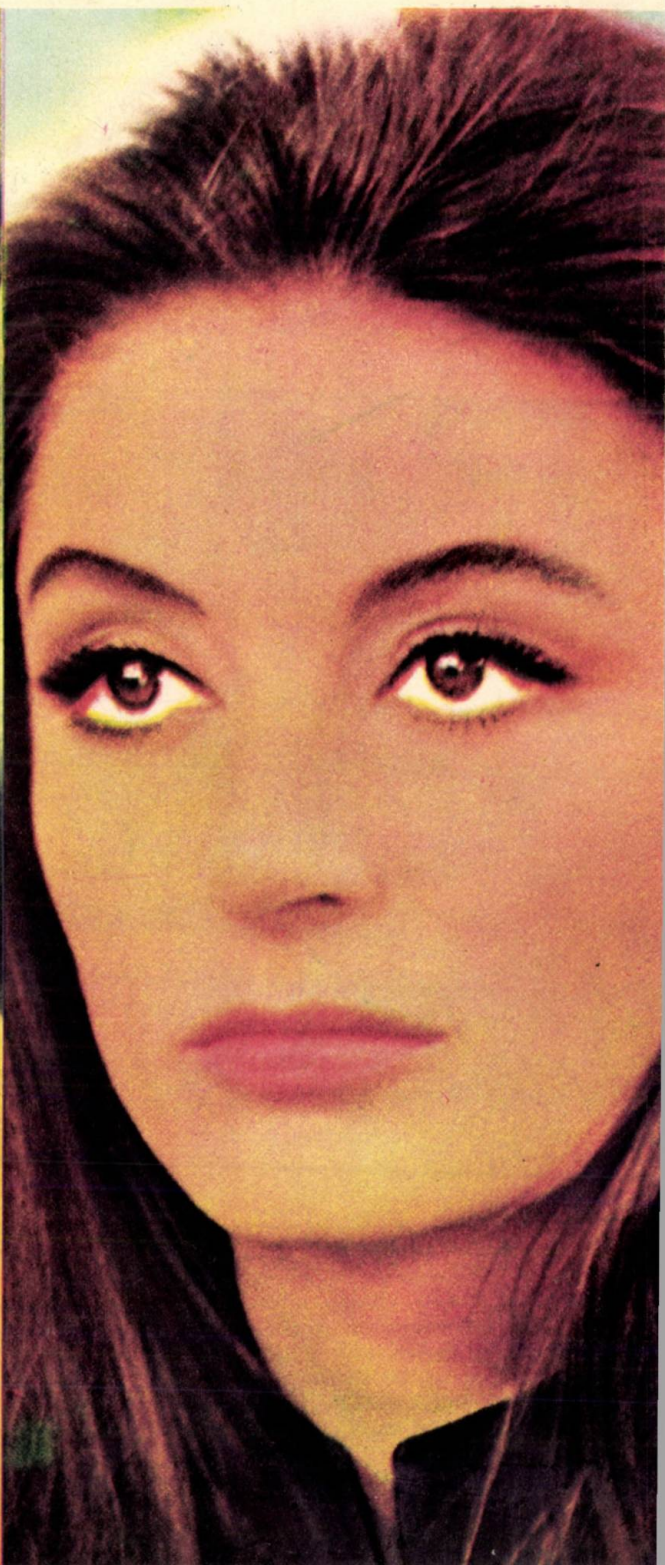
Cei doi au părăsit era vulcanilor în fierbere, își desenează o hartă cu coline senine, răcoare și păduri. Pogonat cea de astăzi are voluptatea domoală, rotundă ca mângierea unui prunc, maternă când toarnă bărbatului ostenit apă să se spele... Dragostea lor nu mai cunoaște declarații, ci gesturi moi,

tandre, scrise în termeni casnici care să țină o viață...

E dragostea-refugiu, dragostea-împlinire, dragostea-resemnare, dacă așa se cheamă apusul acela calm și încă strălucitor care anunță inserarea.

Alice MĂNOIU

UN BARBAT ^{SI}



O FEMEIE

ars
amandi

Film scris și realizat de
Colaborator la scenariu
și la dialoguri

Muzica

Cuvintele
Cîntecul „Samba Saravah”

Muzica
Cuvintele originale
Adaptarea

Cîntecele sînt interpre-
tate de

Distribuirea

INTERPRETAREA:

Anne Gauthier
Jean-Louis Duroc

Pierre Gauthier
Valérie Duroc
Antoine Duroc
Françoise Gauthier

ECHIPA TEHNICĂ:

Imaginea
Ingineri de sunet

Decoratori
Costume

Ecranul
Procedeu
Durata
Premiera

CLAUDE LELOUCH

P. UYTTERHOEVEN

FRANCIS LAI
(Editura Saravah)

PIERRE BAROUH

BADEN POWEL
VINICIUS DE MORAES
PIERRE BAROUH

NICOLE CROISILLE
JEAN-CLAUDE BRIODIN
PIERRE BAROUH

LES ARTISTES ASSOCIES

ANOUEK AIMÉE
JEAN-LOUIS
TRINTIGNANT
PIERRE BAROUH
VALERIE LAGRANGE
ANTOINE SIRE
SOUAD AMIDOU

CLAUDE LELOUCH
MICHEL FANO și JEAN
BARONNET
ROBERT LUCHAIRE
RICHARD MARVIL

1,33 x 1
Eastmancolor
2h27'
Festivalul de la Cannes,
1966

DECUPAJ DUPĂ MONTAJUL DEFINITIV ȘI DIALOGURI ÎN EXTENSO

Avertisment: Claude Lelouch nu a scris niciodată un decupaj. El a improvizat aproape fiecare scenă în funcție de dorințele de ultimă oră ale realizatorului său, ale operatorului, adică tot ale lui însuși; de aceea ținem să precizăm că, lăsînd deoparte dialogurile, acest „decupaj” a fost stabilit prin strădania noastră, după o vizionare, plan cu plan, a filmului. Este necesar să semnalăm totuși că, atunci cînd menționăm „travelling”, este vorba nu de acel cărucior pe roțile (folosit de două sau de trei ori), ci de un efect de aparat purtat (întotdeauna de către Lelouch) sau, așa cum notăm noi, de un zoom (travelling optic).

Jacques G. PERRET

Ecran negru, apoi textul în alb (peliculă color), desfășurîndu-se fără fundal sonor. Acest text se referă la recom-pensele obținute de film la Festivalul de la Cannes (1966)

Zăgazul de la Deauville

Ecran alb (peliculă color), apoi plan general în contraplan-jeu peste un cer iernatic, cenușiu și spumegînd. Panoramic ce coboară spre a cadra, în plan american, o tînă femeie, cam de treizeci de ani, Anne, înfoclită într-un palton maro. Cu mîna, dă mereu deoparte șuvițe de păr pe care briza marină i le răvășește peste față. Vorbînd, își pleacă obrazul ca s-o vadă pe mica ei interlocutoare, aflată în afara cîmpului nostru vizual. În planul doi, plaja și marea verzuie pierdută în ceață. Vuiet de sirene de vapoare și piuituri diverse de păsări de mare.

ANNE (Anouk Aimée)... Și atunci, fetița începu să se dezbrace și se urcă în patul bunicii... și bunica... știi, îi cam da de gîndit... pentru că bunica asta era cam caraghioasă. Și atunci, fetița îi spuse: — Oh! bunicuțo, ce ochi mari ai!... Și atunci bunica îi spuse: — Ca să te văd mai bine, copila mea. — Oh! bunicuțo, ce nas lung ai! — Ca să te miros mai bine, copila mea. — Oh! bunicuțo, ce dinți mari ai!

Vorbînd, Anne își desface brațele și se ghemuiește (zoom înapoi cadrînd un plan general) ca să-și cuprindă și să-și îmbrățișeze fetița, pe Françoise, și ea încotoșmănată toată.

ANNE ...Ca să te mănînc mai bine, copila mea... Și (rîzînd) a păpat-o. (Un timp) Ți-a plăcut povestea mea?

FRANÇOISE (Souad Amidou) Nu...

Aparatul părăsește mama și fetița printr-un panoramic, ca să cadreze (în plan general) marea: un vas (roșu) de pescari se desprinde din ceață, vine spre noi, o cotește, merge de-a lungul radei și înaintează în mare (îl urmărîm în panoramic) în timp ce Françoise și Anne continuă să vorbească în afara cîmpului nostru vizual.

Marele Premiu al celei de a XX-a aniversări a
Festivalului Internațional al Filmului (Cannes 1966)

Marele Premiu al Oficiului Catolic Internațional
de Film (Cannes — 1966)

Marele Premiu al Comisiei Superioare tehnice de
film pentru imagine (Cannes — 1966)



— Ți-a plăcut povestea mea?

— Nu...

LELOUCH VĂZUT DE EL ÎNSUȘI

„Mă așteptam ca primul meu film artistic „Ceea ce e propriu omului” (1960) să fie un eșec de critică — pasiunea mea pentru imagine mă împinsese, după câteva scurt-metraje publicitare, să fac un film de dragul imaginii — dar n-am înțeles niciodată de ce a stîrnit atîta ură!”

Lelouch începe să irite!

„După „Le propre de l'homme” eram făt. A trebuit să mă întorc la filmele publicitare, să fac chetă printre prieteni pentru ca să pot realiza în 1963 „Dragostea cu dacă” — al doilea lung metraj nedistribuit în Franța, care a făcut 15 săptămîni de exclu-

sivitate la Stockholm. A urmat „Femeia-spectacol” — amestec de anchetă și scheciuri despre femeile care n-au chef să se mărite. Cenzura suprimă din 90 de minute, 65.”

Lelouch începe să intereseze publicul!

„Cu „O fată și armele” nu am intenționat o anchetă ciné-vérité despre tinerii „blouson-noir” ci o privire dinăuntru, înțelegătoare, asupra acestor adolescenți. Mi s-a reproșat că, plecînd de la o temă polițistă serioasă, am introdus scene comice. Dar eu cred că filmul trebuie să fie reflexul vieții care își schimbă în permanentă registrul... La ora



ANNE, din off. Cum așa, nu? De ce?

FRANCOISE, din off. E prea tristă.

ANNE, din off. Ah!... Și ce-ai vrea să-ți povestesc atunci?

FRANCOISE, din off. „Barbă-Albastră”.

ANNE, din off. „Barbă-Albastră” ... Stai nițel... „Barbă-Albastră”... Bine, a fost odată...

Muzică puternică pe vasul ce se îndepărtează. Plan general în foarte ușor plonjeu și, văzută cu teleobiectivul, mama ținîndu-și fetița de mîină și mergînd cu spatele la noi pe pasarella de lemn a zăgazului. Trec pe lîngă mai mulți pescari ce-și pîndesc undițele. Se desfășoară o primă parte a genericului (titlul și interpretarea).

Străzi din Deauville — ziua

O încrucișare de drumuri, în plan general orientat spre un panou ce indică: „DEAUVILLE-CAZINOUL DE IARNĂ”. Cerul e mai puțin înnoțat și se zăresc și petice de un albastru foarte limpede. Un bărbat de vreo treizeci de ani, Jean-Louis Duroc, ochelari negri, țigărea între buze, palton, vine spre noi și se oprește, în plan american, în apropierea unui automobil din care abia de distingem, în amorsă, o parte a pare-brise-ului. Cu un aer foarte sever și foarte decontractat totodată, Jean-Louis plesnește din degete în direcția unui șofer pe care nu-l vedem.

JEAN-LOUIS (Jean-Louis Trintignant). Antoine!

Rămîne în picioare lîngă mașină și apucă bricheta de bord pe care i-o întinde același șofer pe care nu-l zărim.

JEAN-LOUIS. Te rog decapotează.

Mereu în amorsă, poate fi văzută capota cum se ridică automat, în vreme ce Jean-Louis își aprinde țigara... apoi întinde brațul spre tabloul de bord ca să pună bricheta la loc. Panoramic ușor, urmîndu-i mișcarea (camera fiind pe motor, cu fața la pare-brise, dar necadrînd șoferul pe care încă nu-l cunoaștem). Jean-Louis se așează în sfîrșit (plan apropiat, cu fața la noi, văzut prin pare-brise), deschide ziarul „Times” și, răsfoindu-l, comandă.

JEAN-LOUIS. La golf!... Nu... euh!... la karting!... Nu, în port!...

Mașina demarează și înaintează făcînd ușoare zig-zaguri, pare-se. (Ne aflăm tot în plan apropiat pe Jean-Louis).

JEAN-LOUIS, lăsînd să cadă ziarul și vorbind cu țigara între dinți. Nu, la golf!... (Un timp) Antoine, m-am hotărît, mergem la karting.

Mașina înaintează. Brusc nelineștit, Jean-Louis aruncă ziarul și se precipită asupra volanului. Zoom din spate. Strigăte de păsări; șoferul nu este altcineva decât Antoine, fiul lui Jean-Louis, în vîrstă de cinci sau șase ani. Tatăl său, luînd volanul, probabil că a scuturat scrumul țigării pe mîna lui Antoine.

ANTOINE (Antoine Sire). Au!... Mă doare!

JEAN-LOUIS, redresînd mașina. Oh!... te-am lovit!... Oh!... iartă-mă... te-am lovit într-adevăr!... (mîhnit) Te-am lovit luîndu-ți mîinile de pe volan?

Jean-Louis azvîrle țigara și conduce, ținîndu-și băiatul în brațe. Se poate vedea că mașina e un Mustang-Ford, decapotabil, de culoare roșie.

ANTOINE. Da.

JEAN-LOUIS. Te rog să mă ierți, Antoine.

Plan general, în anfiladă, a scîndurilor de la Deauville; la dreapta, marea; la stînga, alinierea cabinelor. Travelling înainte în timp ce continuă genericul (tehnicienii). Muzică. Sfîrșitul genericului pe un plan apropiat de pare-brise-ul Mustang-ului. Copilul este tot pe locul șoferului, în brațele tatălui, care ține volanul. Copilul poartă pe nas ochelarii mult prea mari și cenușii ai tatălui. Plan foarte apropiat al lui Jean-Louis care surîde, apoi plan mijlociu al celor doi (mereu cu fața la noi, văzuți prin pare-brise): Jean-Louis ridică ochelarii, care cad de pe nasul copilului. Amîndoi rîd.

Stradă comercială. Anne și Françoise, pe trotuar, merg agale de-a lungul vitrinelor (plan general).

ANNE, în picioare, din off. Oh!... ai slăbit. De ce-ai slăbit?

FRANCOISE. Nu știu.

ANNE. La școală nu mîncîci?... Nu-ți place mîncarea?... (Se opresc în fața unei băcănii). Vrei o bucățică de ciocolată?

FRANCOISE. Nu, vreau o prăjitură.

ANNE. O prăjitură? Nu știu dac-o fi vreo cofetărie pe aici?.. O prăjitură, cu ce anume?..

Inconjurînd taraba băcănii, Anne răstoarnă o plăcuță cu prețuri. Se apleacă și o ridică.

ANNE. Oh!... la te uită ce-am făcut. (Françoise rîde)... E caraghios, nu?... (Amîndouă rîd).

Plan al Mustang-ului cu fața la noi: Jean-Louis și Antoine înaintează pe o stradă.

O altă stradă: Anne și Françoise s-au oprit în fața unui magazin de încălțăminte (plan general).

ANNE. Sînt nostime, nu-i așa?

FRANCOISE. Da.

ANNE. Ai vrea o pereche de cizmulite ca astea?

FRANCOISE. Nu, vreau o prăjitură.

ANNE. Deci, vrei o prăjitură!

Muzică. Panoramic în plan general urmărind Mustang-ul care înaintează de-a lungul plajei. Din nou plan general peste Mustang; la volan stă tatăl, alături e fiul său. Plan general (luminat ocră); Mustang-ul cotește, frînează, demarează iar, mai cotește o dată pe nisip. Strigăte de păsări și hohotele de rîs voioase ale lui Antoine. Mașina e reluată în plan mijlociu; Antoine, fericit, se află acum pe genunchii tatălui său, care continuă să facă Mustang-ul să valseze. Plan general, apoi zoom înainte peste automobilul care frînează, apoi demarează din nou. Amurg pe fundal de arbori peste care ultimele raze de soare își aruncă scînteierile în timp ce se desfășoară a treia și ultima parte a genericului. Muzică și travelling lateral urmărind un vas de pescari ce alunecă de-a lungul coastei. Zgomotul de la motorul vasului.

Pension — parc — exterior seara

Plan semi-general al parcului pensionului. E seară (dominantă albastru-verde întunecat). Copii trec în goană, îndreptîndu-se spre peronul intrării principale. Anne cu brațele încărcate de pachete și Françoise grăbesc pasul și ele, înspre peron. Aproape de ușă stă directoarea, cu un șal pe umeri.

ANNE, către Françoise. Grăbește-te... lute... o să pierd trenul... hai, repede...

Amîndouă urcă cîteva trepte; Anne se ghemuiește ca să-și îmbrățișeze fetița și să-i lase pachetele.

ANNE. Pe duminică... vezi să nu răcești!... Grăbește-te, intră repede înăuntru.

Anne face un ultim semn cu mîna; Françoise intră; Anne suride directoarei și iese din cîmpul vizual. O regăsim o clipă, plecînd grăbită. Reîntoarcere asupra directoarei. Ea coboară scările ca să petreacă o mamă ce se urcă într-un Rolls.

DIRECTOAREA (Simone Paris). La revedere, doamnă...

Rolls-ul pornește, o cotește în parc și se îndepărtează, în vreme ce farurile Mustang-ului apar în fața noastră.

asta cel mai important în cinematograf mi se pare să ajungi la acest realist amestec de genuri. Oamenii se amuză în timpul proiecției — peripeții, invălmășeli, automobile — adică la primul stadiu, dar trebuie să iasă de aici gravi, gînditori. Probleme foarte dificile pot fi abordate prin rîs. Risul e specific omului, bineînțeles. Pentru „O fată“ am primit medalia de aur la Festivalul de la Hyères și Premiul de regie la Mar del Plata“.

Lelouch începe să intereseze critica?

Și încă cu ce vehemență după succesul — neașteptat — al filmului „Un bărbat și o femeie“. Regizorul devine peste noapte bogat: „Ca să-mi pot finanța acest film mi-am pierdut încă patru ani cu 150 de

pelicule publicitare. Actualmente există în Franța zeci de tineri regizori care-și macină nervii și energia pînă string suma necesară realizării unui film jucat. Iată de ce am vrut să înființăm un studio care să creze condiții de lucru favorabile tineretului“.

Lelouch începe să intereseze cinematografia?

El finanțează primul film — total comercial — al lui Michel Cournot. „Les gaillards bleus“, apoi „Zidul“ lui Serge Roulet, „Indiscretul“ documentaristului Reichenbach, un al doilea film al lui Roulet, „Benito Cereno“, „Sapte zile aiurea“ de Karmitz, „O infinită tandrețe“ de Jalland și „Americanul“ lui Marcel Bozzuffi. Cumpără și distribuie filme nerentabile la pu-

blic ca „Am întîlnit și țigani fericiți“, „De parte de Vietnam“, „Păstorii dezordinei“ și altele.

Ca realizator, după un reportaj violent despre războiul din Vietnam (materiale inserate și în „A trăi, pentru a trăi“) se îndreaptă către o problematică socială foarte gravă: pedeapsa cu moartea în Franța. „Viață, dragoste, moarte“ e în sfîrșit filmul la care mă gîndeam de atîta vreme. În el am pus ceva din intențiile, atitudinile mele.“ Rezultatul comercial slab, prestigiul artistic în creștere. Polemici, evident pătimași, ca tot ce face acest pătimaș al scrisului în imagini. Strălucit reprezentant al tinerei generații de cinești care „a văzut imagini înainte de a învăța să citească“.

Rezultatul?

— „Lelouch face film așa cum respiră“ (Trintignant).

„Fac film așa cum fac dragoste“ (Lelouch).

*Și el cotește și se oprește în fața peronului. Directoarea, afec-
tind un fals aer sever, se apropie.*

DIRECTOAREA. Așa!... bravo... în toial lui decembrie, mergeți
cu capota lăsată!

JEAN-LOUIS. Nu-s eu de vină, doamnă, ci Antoine.

DIRECTOAREA. Al Antoine... Are spatele solid, dumnealui!

JEAN-LOUIS. Hai, Antoine.

*Vorbind, Jean-Louis a coborât din mașină, a ocolit-o și, îm-
preună cu Antoine, urcă treptele peronului urmați de di-
rectoare.*

DIRECTOAREA, deschizând ușa. Haideti!...

*Jean-Louis îngenunchează ca să-și sărute băatul (plan
american)*

JEAN-LOUIS. Îți făgăduiesc, Antoine... și-o jur... dacă ești cu-
minte săptămîna asta, duminică te duc la plimbare cu va-
porul.

ANTOINE. Nu, mîine.

JEAN-LOUIS. Nu, duminică... Mîine ai de învățat! Duminică!

DIRECTOAREA, îndemnînd copilul să intre în casă. Hai, du-te
repede să mănîci, dragul meu. Fugi...

*Antoine intră. Agale, directoarea și Jean-Louis coboară spre
mașină (panoramicul îi urmărește).*

DIRECTOAREA, cu un suspin. Prea îl alinații!

JEAN-LOUIS. Oh!... O dată pe săptămîină.

DIRECTOAREA. Da... dar știți că nu învață... Leneș, inteligent...
Asta e... da... inteligent... dar leneș!

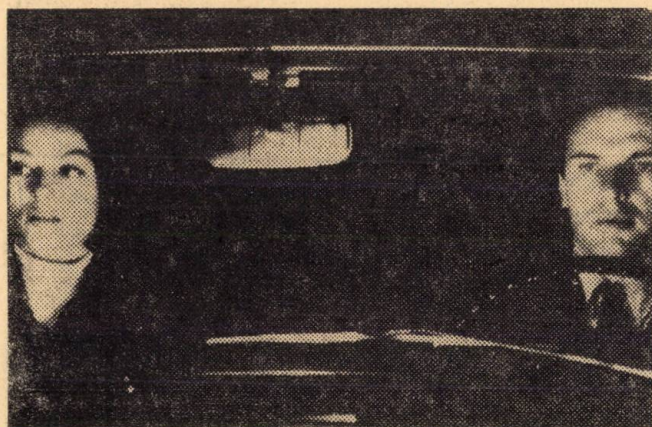
JEAN-LOUIS. Are cui să-i semene.

DIRECTOAREA: Dacă-i așa!... Și ce aveți de gînd?

JEAN-LOUIS. Ce să vă spun... de doi ani vi l-am încredințat, de
doi ani vă ocupați admirabil de el... și sînt sigur că puteți
face și mai mult.

DIRECTOAREA, suspinînd. De doi ani nu apuc să vorbesc serios
cu Dv. Jean-Louis urcă în Mustang.

— Vi se întîmplă des să pierdeți trenul?
— Mda... În general, nu prea sînt punctuală!



JEAN-LOUIS. Iertați-mă, nu pot vorbi serios cu o femeie dră-
guță.

*Directoarea gungurește. Jean-Louis aprinde farurile, pune
contactul și declanșează închizătoarea automată a capo-
tei.*

DIRECTOAREA. Fiți atent, cred că se va lasa ceață în noaptea
asta... poate chiar polei.

JEAN-LOUIS, ciulind urechea prin geamul coborît. Polei?

DIRECTOAREA. Da.

*Plan general: directoarea se îndepărtează în spatele ma-
șinii, care se pregătește să demareze... și pare surprinsă
remarcînd pe cineva în umbră.*

DIRECTOAREA. Ia te uită! Erați aici?

*Mustang-ul o cotește în parc, în vreme ce directoarea se
întoarce și-l strigă pe Jean-Louis.*

DIRECTOAREA. Domnule... domnule... o clipă!

*Directoarea se apropie de mașina care s-a oprit. Jean-Louis
coboară în timp ce Anne se apropie, puțin stîmjenită. Mu-
zică.*

Interior automobil — noapte

*Plan apropiat peste mîna dreaptă a lui Jean-Louis care con-
duce și debreiază; este cu spatele la noi, în amorsă, iar
camera e cu fața la pare-brise și la tabloul de bord. Efect
de ștergătoare și de ploaie orbitoare din cauza farurilor
mașinilor ce aleargă în sens invers. Profil în plan apropiat
al lui Jean-Louis care vorbește în timp ce conduce (nu i se
aude vocea, acoperită de un leit-motiv muzical). Plan apro-
piat trei-sferturi, fața Annei așezată lîngă șofer, surizîn-
du-i. Plan mijlociu al celor doi cu fața la noi, văzuți prin
pare-brise-ul pe care ploaia se năpustește în rafale (efecte de
ștergătoare).*

JEAN-LOUIS. Vi se întîmplă des să pierdeți trenul?

ANNE. Destul de des. În general, nu prea sînt punctuală.
*Ecran aproape negru, cu excepția unui foarte mic reflex
pe oglinda retrovizoare.*

JEAN-LOUIS, din off. Și găsiți întotdeauna pe cineva care să vă
conducă?
*Din nou plan al celor doi cu fața la noi, văzuți prin pare-
brise.*

ANNE. Nu, nu... Dorm la Deauville. (Un timp)... Nu, nu prea
învăț bine.

JEAN-LOUIS. Da... e inteligentă, dar leneșă.

ANNE. Cine v-a spus?

JEAN-LOUIS, plan apropiat de el, surizînd. Cum o cheamă?

ANNE, plan apropiat. Françoise... (surizînd)... Și pe el?

JEAN-LOUIS, plan apropiat. Antoine.

ANNE, din off. Antoine. Frumos nume... Antoine.

*Panoramic ce-l părăsește pe Jean-Louis, trece prin fața ei
(aparat interior automobil) și virează ca să cadreze
șoseaua văzută prin pare-brise, în travelling înainte: ma-
șina străbate un orașel ale cărui străzi sînt luminate de lam-
pioanele unei serbări.*

JEAN-LOUIS, *din off*. Veniți regulat la pension?

ANNE, *din off*. Da... Adică vin în toate săptămânile în care nu lucrez (*Un timp*) Și Dvs.?

JEAN-LOUIS, *din off*. Vin în fiecare sîmbătă, și uneori și duminică... Reluarea aceleiași scene din interiorul mașinii, noaptea: plan apropiat al profilului Annei care stă visătoare și nu scoate o vorbă. Reîntoarcere pe ea din față, văzută prin pare-brise: suspină. Zgomotul unei mașini care dublează Mustang-ul în sens invers (efecte de faruri). Un timp, apoi Anne arată cu degetul tabloul de bord.

ANNE. E voie?

Plan peste cei doi, cu fața la noi, văzuți în spatele pare-brise-ului. Conducînd și răspunzînd la întrebările Annei, Jean Louis apasă pe butonul, pe care nu-l vedem, al radioului.

JEAN-LOUIS. Da!... desigur.

Răsună atunci o voce în stilul Frehel care cîntă o melodie de prin 1910—1915: „Bătrînul Labe-Mari”. Anne nu-și poate reține un hohot de rîs.

ANNE. Oh! Iertați-mă.

Gros-plan al Annei care-și stăpînește rîsul frecîndu-se la nas. Plan apropiat al lui, încercînd să-și păstreze seriozitatea ca să continue jocul.

JEAN-LOUIS, fals serios. Nu trebuie să rîdeți... Aceste cîntece storceau lacrimi în '14!

Reîntoarcere plan apropiat asupra ei care izbucnește în rîs... apoi asupra lui; rîde și el. Rîs sonor, *din off*, al Annei.



O pălărie de cow-boy,
un fular roșu în jurul gîtului...

ANNE, răspunzînd, rîzînd, *din off*. Da!... desigur...

Panoramic foarte lent al lui și al ei. Nou plan de ansamblu al celor doi în spatele pare-brise-ului, apoi o serie de contracîmpuri în plan apropiat (aparatură în interior) al fiecăruia surîzîndu-și, el privînd-o pe furîș din cauza drumului pe care-l supraveghează cu atenție și al vitezei cu care conduce. Zgomot de motoare și efecte de faruri ale automobilelor care dublează din sens invers. Un timp destul de lung. Planul celor doi, din față, prin pare-brise-ul ale cărui ștergătoare își continuă mișcarea încoace și încolo.

JEAN-LOUIS. Sînteți căsătorită?

ANNE, cu un surîs ciudat. Da... (*un timp*). Da, da!... Și Dvs.?

JEAN-LOUIS. Eh... Eh...

ANNE. N-aveți un cap de om căsătorit.

Plan apropiat asupra ei, în timp ce-l privește cu insistență.

JEAN-LOUIS, *din off*. Și cum e făcut capul unui om căsătorit? (*Plan apropiat de el.*) Ce face soțul Dvs.?

Revenire asupra Annei, gînditoare, plecîndu-și ochii.

Flash-back — secvență western Exterior ziua

Gros-planul gurii unui bărbat neras care fumează o țigară de foi. Este Pierre, soțul Annei. Zgomote fel de fel, în decor natural, mai ales păsări. Plan apropiat cu profilul lui Pierre, care poartă o pălărie mare, neagră, de cow-boy, un fular roșu înnodat în jurul gîtului. Plan american al lui Pierre cu fața la noi, luînd un aer tipic de personaj negativ de westernuri categoria doua. În amorsă, lîngă el, un cal. Contraplanjeu în plan apropiat peste chipul lui Pierre, care continuă să fumeze trabucul, apoi plan de ansamblu al satului de cow-boy. Două tinere femei cu umbrele și rochii stil „războiul de Secesiune” coboară strada și-l privesc pe Pierre, care stă lîngă calul său și cu fața la un alt cow-boy, cocoțat pe o barieră. Plan foarte apropiat al mîinii celui de-al doilea cow-boy, care-și scoate la iu-teală pistolul.

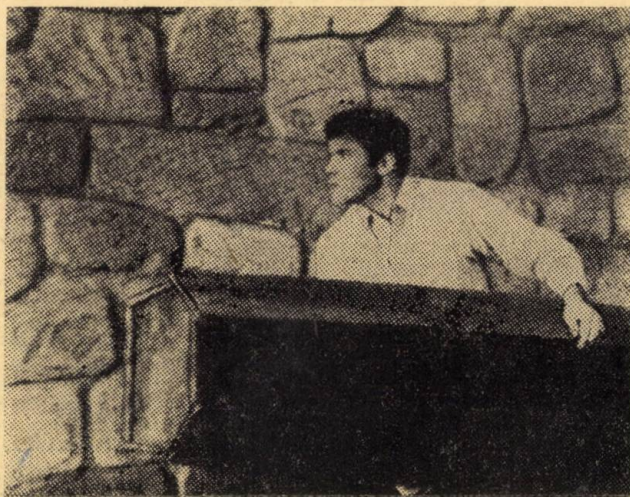
VOCI. Împușcătură.

Planjeu general orientat spre Pierre care și-a scos revolverul și apasă în van pe trăgaci. Celălalt trage. Pierre pare că e atins și, furios, azvîrle arma. Din nou plan general al străzii (la dreapta, saloonul, și în față, la stînga, prăvălia Levi's); acest plan este cadrat de două birne, ce slujesc de barieră pentru animale; în planul doi, roți de căruțe abandonate. Toți cow-boy-ii discută aprins, gesticulînd.

Automobil Jean-Louis — interior noapte

Reîntoarcere spre Anne și Jean-Louis cu fața la noi, văzuți prin pare-brise. E noapte și ploaia bate fără încetare în geamul mașinii.

E Pierre...care se îndepărtează
purtînd un sicriu în brațe.



JEAN-LOUIS. Dacă am înțeles bine, este actor?

ANNE. Da... (visătoare) De fapt, nu tocmai... nu e numai actor.

Exterior—cîmp ziua (flash-back)

Plan apropiat al unui pare-brise (camera în mașină) luminat de soarele care dă năvală. Plan mijlociu exterior al unui automobil în plină viteză care se dă peste cap și ia foc. Roșul și portocaliul flăcărilor cuprind ecranul. Alte planuri foarte rapide de mașini care se năpustesc unele peste altele. Flăcări. O mașină (Fiat-1500, albă) se dă de trei ori peste cap. O alta e în flăcări.

Automobilul Jean-Louis — interior noapte

Plan apropiat al lui Jean-Louis la volan, văzut mereu din spatele pare-brise-ului sau al ștergătoarelor în mișcare.

JEAN-LOUIS. Ciudată și meseria asta de... de cascador. Spuneți-mi, cum poți face cunoștință cu un cascador? (Panoramic care s-o cadreze singură, în plan apropiat; el continuă, din off). În fundul unei rișe?... (Ea îl privește cu ochii înouați de tristețe). Într-un avion în flăcări? (Plan apropiat al celor doi, față în față.) Am nimerit-o?...

ANNE. Nu.

JEAN-LOUIS. Vă ascult.

Secvență turnare — cetate Exterior-ziua (flash-back)

Plan apropiat al lui Pierre care sărută o tînă femeie. Femeia se sprijină de zidul întunecat (aproape cenușiu-verzui) al unei cetăți.

Alt plan (opus) orientat spre Anne, îmbrăcată cu o canadiacă, stînd lângă un copac ce se desprinde pe fundalul unui

cer albastru; ea privește scena și răsfoiește un script pe care-l ține în mînă. Ride. Reîntoarcere spre Pierre (în plan american): el părăsește fata pe care tocmai o sărutase și se îndepărtează purtînd un sicriu în brațe. Este urmărit în panoramic pe o alee exterioară cetății pînă la capătul decorului unde, lângă reflectoarele puternice, întîlnește echipa tehnică de turnare al cărei operator șef îndreaptă camera spre noi... Zoom înainte asupra Annei, care ride privindu-l pe Pierre stînjinit de sicriul pe care-l așează, în sfîrșit, pe pămînt, vertical, alături de perchman. Apoi revine spre Anne și, îngenunchînd, vorbește cu ea. Plan general, în contre-jour, al echipei care trebluiește în jurul camerei celei mari, de 35 mm.

Automobil Jean-Louis — noapte

Plan apropiat al lui Jean-Louis care conduce (văzut mereu prin pare-brise)

JEAN-LOUIS. Un roman cu poze, povestea Dvs.! În afară de cascador, nimic foarte original.

ANNE, la început din off. Nici nu pretind să fiu originală.... (Panoramic spre ea). Mai nimic, o întîlnire, o căsătorie, un copil!... (Plan foarte apropiat al ei) ...Sînt lucruri care li se întîmplă foarte multor oameni. Original poate fi doar omul pe care-l iubești.

JEAN-LOUIS, din off. Și soțul Dvs. este original?

ANNE. Pentru mine, da! Este atît de pasionat, atît de exclusiv, atît de... (suride de bucurie)... atît de întreg. Se pasionează pentru lucruri, pentru oameni... pentru idei, pentru țări.

JEAN-LOUIS, din off. Păi... atunci e Christos.

ANNE, fixîndu-l. Pentru mine, poate... Am trăit o săptămînă, de pildă, în Brazilia, fără să fi fost vreodată acolo. (Panoramic peste Jean-Louis, ea continuă din off.) Pierre a turnat un film acolo. La înapoiere mi-a vorbit de samba o săptămînă. Samba se cuibărise în viața noastră.

JEAN-LOUIS, suris ciudat. Samba se cuibărise în viața noastră!

ÎNDRĂGOSTITA AIMÉE



Văzînd-o pe Anouk prima oară în „Montparnasse '19” mi-am zis: pe ea a iubit-o Modigliani în acel Paris al brumelor și singurătății. Gérard Philippe putea fi Modigliani dar și Rimbaud, Anouk nu putea fi decît muza poetului spiritualității și grației feminine moderne. A sensibilității filtrate de inteligență, a dăruirii totale dar conștiente, depășind instinctul. Cineva scria: o sentimentală lucidă. Eu aș inversa termenii: la Anouk, la Jeanne Moreau, la Annie Girardot pasiunea pornește din lăcditate, din convingerea că nu pot supraviețui secolului, neantului, decît prin dragoste. Așa cum visează și mor cu nostalgia neîmplinirii sentimentale bărbații din filmele lui Resnais. De ce n-ați întîlnit dumneavoastră, trubaduri al „Marienbadului”, nu pe impasibilă marmură Delphine Seyring ori pe tenebroasa Olga Georges-Picot, ci pe acest clopot al extazului, rece, flăcără albastră aducătoare de viață, „Greta Garbo franceză” (și contemporană, aș adăuga) care e Anouk Aimée.

„Cariera mea cinematografică? Nu mă preocupă atît. Important pentru mine e să trăiesc. Să iubesc.” Cam aceleași cuvînte declarate presei și de Anouk, și de Moreau sau Girardot — actrițe din aceeași familie spirituală. Femei în viață și pe ecran, de un romantism lucid, elevat. Și — evident, pentru că trebuie să se nască drama — ele întîlnesc exact partenerul care nu le poate înțelege. Ce e acest băiat gentil, cam zănat, cam superficial în ciuda unei biografii traumatizante? — Jean Louis Trintignant din „Un bărbat și o femeie”? Anouk se va îndrăgosti de el pînă la urmă pentru că trebuie să se izbăvească de singurătate. Dar, Doamne, cine cunoscînd tipul acesta de femeie va crede în fericirea cuplului îmbrățișați la Deauville? Anouk fragilă, Anouk vulnerabilă, Anouk neliniștită din „Dolce Vita”, din „O seară, un tren”, din „Lola”? Intelectuala căutătoare de absolut în dragoste și — ciudat, dar cit de real pentru psihologia feminină — de loc în artă. Pentru că acolo, cu atît mai mult acolo, absolut nu există. S-o trezیم pe frumoasa adormită și să-i spunem adevărul? Îl știe singură, dar se prefăce.

Apartamentul lui Pierre și al Annei Interior ziua

În tot timpul cît durează „Samba Saravah”, cîntată și uneori recitată de Pierre, numeroase planuri ne înfățișează intimitatea cuplului. Vom întredăia deci textul cîntecului prin descrierea acestor planuri. Cînd începe melodia (cîntată din off) se cadrează un grosplan al lui Pierre, din față; zoom înapoi: el e într-un fotoliu și citește o revistă ilustrată care poartă titlul: „Orașul fantomă”. E într-un halat alb. Travelling-ul înapoi continuă și dezvăluie în prim plan o masă: Anne servește micul dejun.

CÎNTECUL: „Samba Saravah”

„Să fiu fericit... cam asta îmi doresc
Îmi place să rîd, să cînt și nu stăvilesc
Pe ceilalți care se simt bine în voieșie.
Totuși, o sambă fără melancolie
E ca un vin care nu-ți dăruie beție.
Și un vin fără beție,
Nul Nu este samba ce-mi doresc”.
În gros-plan părul lui Pierre pe care mîinile Annei îl masează, spălîndu-l. Zoom înapoi pentru a-i cadra pe amîndoi: Pierre este în genunchi în fața cuvetei, ea stă în picioare. Nou plan exterior al casei înșorite: el iese (îmbrăcat într-o haină de căprioară) și, travelling înapoi, vine spre Anne, care stă întinsă pe iarbă și face exerciții de gimnastică în plin soare. El se învîrte în jurul ei.

CÎNTECUL (urmăre): textul vorbit.

„A compune o samba fără tristețe e ca și cînd ai iubi o femeie care nu e decît frumoasă... Sînt cuvintele lui Vinicius de Moraes, poet și diplomat, autorul acestui cîntec și, cum o mărturisește singur, albul cel mai negru din Brazilia...”

Exterioare în Camargue: în plan mijlociu, Pierre pe un cal alb. Zoom înapoi: el se află într-o mică arenă camargueză. Prin poarta roșie a torii-ului* se năpustește un taur tînăr, iar Pierre galopează înspre el ca să-l provoace, apoi se îndreaptă spre bariera arenei, unde (de cealaltă parte) se află Anne, călare și ea; își surîd.

CÎNTECUL (urmăre) textul vorbit.

„Eu sînt poate francezul cel mai brazilian din Franța. Mi-ar place să vă vorbesc despre dragostea mea pentru samba, ca un îndrăgostit, care, neîndrăznind să-i vorbească celei pe care o iubește, s-ar destăinui tuturor celor care îi ies în cale”.

Plan al lui Pierre și al Annei (în ușor plonjeu general) care galopează în mlaștinile din Camargue. Interior: Plan al cuplului care stă la masă față-n față (văzut din profil) înaintea unui prînz copios; se poate distinge că este vorba de sfîrșitul unei mese la care s-au servit brînzeturi, fructe; în mijloc tronează o sticlă de Chateauf-neuf-du-Pape; Pierre ia un ciorchine de strugure și o hrănește pe Anne, boabă cu boabă. Apoi se uită unui la altul cu duioșie. După un timp, Pierre, fără a înceta s-o privească pe Anne, îi toarnă vin. Ea bea.

CÎNTECUL (urmăre): reluarea părții cîntate

„Cunosc unii pentru care melodia e incomodă.
Alții, pentru care nu este decît o modă.
Alții, care o folosesc fără s-o iubească.
Eu, unul, am alergat prin lume,
Căutînd rădăcini vagabonde.
Astăzi, ca să le găsesc pe cele profunde,
Am ales samba, să mi le îngîne”.
În gros-plan degetele lui Pierre pe corzile ghitarei. Zoom înapoi (sau travelling purtat) ca să-l descoperim așezat pe canapeaua din living-room, avînd pe cap o caschetă cu

cozorocul dat pe spate. Anne este alături de el, întorcîndu-i spatele și pîrînd că spală vasele*.

Exterior: reîntoarcere asupra celor doi care călăresc alături în mlaștină.

Sînt urmăriți un moment în panoramic.

CÎNTECUL (urmăre) vorbit:

„João Gilberto, Carlos Libra, Doryval Carmi, Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Baden Powell, care a făcut muzica acestui cîntec și a multor altora, vă salut!”

Plan apropiat, copite de cai galopînd prin mlaștină, apoi plan semi-general într-un foarte ușor plonjeu asupra a cinci călăreți (travelling înapoi) printre care se află cei doi ce galopează ținîndu-se de mînd. Alt plan general: călăreții trec prin spatele unei turme condusă de un paznic. Planuri numeroase asupra celor cinci călăreți: Pierre, care o lasă pe Anne în urmă cîteva clipe, galopează alături de ceilalți ca să le ofere cîteva țigări. Regăsim cuplul alături: înălțîndu-se în scări, Anne se apleacă asupra lui Pierre. Înțînesc o turmă. Flash peste taurii care fug. Travelling lateral peste taurii urmăriți de călăreți.

CÎNTECUL (urmăre) vorbit:

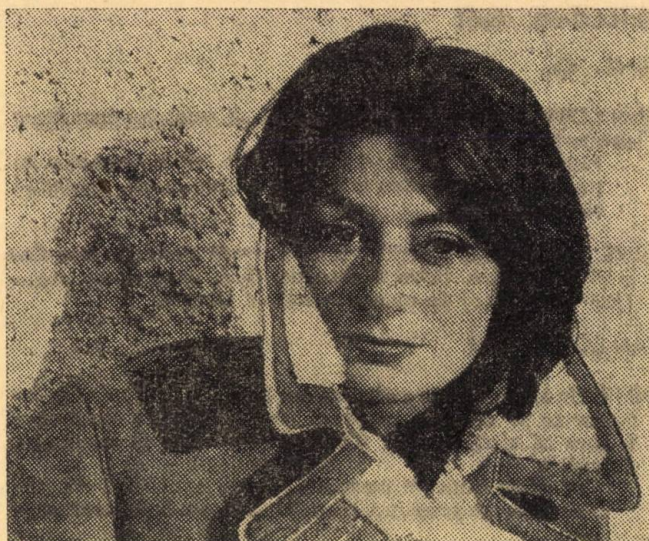
„Astă seară aș vrea să mă-mbăt ca să pot mai ușor bate cîmpii, despre toți cei pe care, grație vouă, i-am descoperit și care au făcut ca samba să fie ceea ce este. Saravah, Peigim, Noël Rosa, Dolorès Duran, Silvio Monteiro, atîția alții și toți acei care vin după ei, Edu Lobo și prietenii mei care sînt aici, cu mine, astă seară, Baden neapărat, Ico, Oswaldo, Luigi, Oscar Nicolino, Milton... (un timp) Saravah... Saravah!... Toți acei care au făcut să nu mai pot pronunța niciodată acest cuvînt fără să mă înfier... Un cuvînt care răscoste un întreg popor, făcîndu-l să cînte cu mîinile înălțate spre cer... Samba...”

Interior: plonjeu semi-general spre Anne în rochie de seară neagră, care urcă scara rustică. Panoramic pentru a-l descoperi, în picioare, sprijinit de biblioteca loggiiei, pe Pierre, în smoking. Ea trece prin fața lui. El o urmează pînă la ușa camerei.

Camera: gros-plan al celor doi sărutîndu-se. Apoi, ușor travelling înapoi, urmărind mișcarea Annei care-i scoate haina lui Pierre. Plan mijlociu al celor doi în pat. Ea, în

* De fapt e vorba de o cameră foarte mare, comună, tipică multor locuințe actuale, care slujește în același timp de salon, sufragerie și bucătărie.

Anne, îmbrăcată cu o canadienă,
privește scena



* Torii — incinta de unde ies taurii (N.t.)

arriere-plan, cu fața la noi, lungită și citind un album ilustrat cu aventurile lui „Bicot”, el în prim-plan, în profil, cu pieptul gol, cîntînd la gitară și notînd din cînd în cînd (la mașina de scris) cîteva versuri din cîntecul la care lucrează. Spre sfîrșitul melodiei din off, se ridică, lasă ghitară, înconjură potul și o sărută pe Anne.

CÎNTECUL (urmare) cîntat:

„Mi s-a spus că venea din Bahia,
Că ritmul ei și poezia
Le datora veacurilor de dansuri și dureri.
Dar oricare ar fi sentimentul ce-l exprimă,
Ea e albă ca formă și rimă,
Albă ca formă și rimă.
Ea e neagră, foarte neagră în inimă
Dar oricare ar fi sentimentul ce-l exprimă
Ea e albă ca formă și rimă,
Albă ca formă și rimă.
Ea e neagră, foarte neagră în inimă
Dar oricare ar fi sentimentul ce-l exprimă
Ea e albă ca formă și rimă,
Albă ca formă și rimă.
Ea e neagră, foarte neagră în inimă.”

Automobil Jean-Louis – interior noapte

Plan apropiat al lui Jean-Louis, din spate, conducînd. Enchainé sonor pe finalul cîntecului.

CÎNTECUL (Barouh din off)

„Ea e neagră, foarte neagră în inimă”

JEAN-LOUIS. Unde vă las?... La Paris?

ANNE, în gros-plan, înăbușindu-și durerea. Ah! Da, strada Lamarck.

JEAN-LOUIS, din off. Strada Lamarck?... Pe unde-o fi strada Lamarck?

ANNE, surîzînd. În arondismentul 18.

Scurte planuri diferite ale Parisului noaptea, în bătaia ploii, văzut prin pare-brise, în travelling înainte. Plan exterior al Mustang-ului ce frînează în fața unei clădiri; e strada Lamarck, nr. 14. Plan apropiat al celor doi văzuți prin pare-brise.

JEAN-LOUIS. Aici?

ANNE. Da.

JEAN-LOUIS, neștiind ce să spună. Euh!... Ciudat, nu cunoșteam strada Lamarck.

Plan al celor doi, interior în mașină, el în prim-plan pe trei-sferturi cu spatele la noi; ea cu fața la noi, privindu-l surîzînd.

ANNE. Ah!... nu?... Totuși în această stradă a angajat Jean-Gabriel Domergue, puțin înainte de 1917, un servitor rus... (Jean-Louis tace) Se numea Vladimir Ulianov.

JEAN-LOUIS. Da?

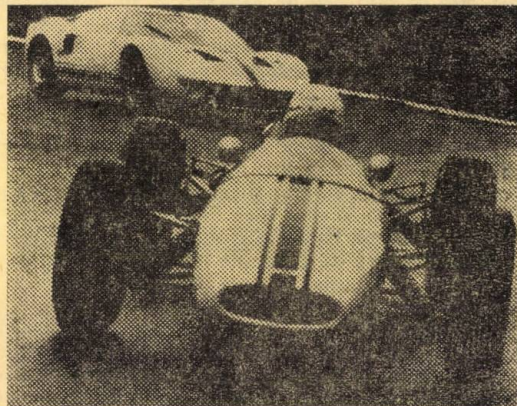
ANNE. Un an mai tîrziu a aflat că era Lenin. (Îi surîde și se întoarce ca să deschidă portiera) Bine... deci, vă mulțumesc frumos că m-ați condus. (Coboară) Nu, nu... vă rog, nu vă deranjați.

Travelling înapoi în momentul în care ea coboară din mașină; trîntește portiera și rămîne în picioare în fața Mustang-ului.

ANNE. La revedere.

JEAN-LOUIS, deschizînd portiera. Hei!... Spuneți-mi... spuneți-mi...! Ea înconjură mașina și vine spre el.

JEAN-LOUIS, ușor plonjeu asupra lui. Duminică viitoare plec din nou la Deauville... Dacă vreți să profitați de mașina mea... și apoi... (gros-plan al lui)... aș fi fericit să-l cunosc pe soțul Dvs.



Jean-Louis demarează, privește pe furis cronometrul, mașina intră în curbă.

Cîmp de luptă – ambianță turnare Exterior ziua

Cîmp însoțit: în prim plan un copac, groapa lăsată de o bombă, flăcări și fum. Alt plan general al cîmpului de luptă ciuruit de explozii. Zgomote de ambianță. Printre nori de fum se pot distinge soldați (stil american) care pornesc la asalt, apoi un alt soldat care se îndreaptă spre noi.

REGIZORUL, din off. Tăiați. Bine, o refacem imediat.

Regizorul, cu spatele la noi, înaintează spre un soldat care se desprinde din norul de fum. Este Pierre.

REGIZORUL. Pierrot... Pierrot, vino înapoi!

PIERRE (Pierre Barouh). Foarte bine!

Anne intră și ea în cîmp. Plan semi-general al celor trei în fața fumului exploziilor care începe să se destrame, lăsînd să se zărească un colț de cer albastru.

REGIZORUL. N-a fost prea rău... Dar data viitoare să riști mai puțin. S-a înțeles?

Travelling înapoi (prin zoom) descoperindu-ne echipa de turnare așezată lângă aparat.

REGIZORUL, către ei. Gol!...

INGINERUL DE SUNET, zbierînd. Tăcere!...

Contra-cîmp: Pierre în uniformă de soldat american cu spatele în prim plan privește spre cameră și spre tehnicienii din arrière-plan. Alături de Pierre se află Anne și regizorul. Acesta din urmă îi face un semn Annei și aleargă spre aparat. Anne rămîne alături de Pierre care-și scoate casca (contra-cîmp): ei sînt văzuți din față, în plan american, ascunzînd în parte un copac pe jumătate ars și sărutîndu-se. Apoi ea se îndepărtează și (contra-cîmp) aleargă spre aparat de unde regizorul îi face semne să vină repede ca să reia scena. Zgomot de explozii, mitraliere, etc., și contra-

cîmp asupra lui Pierre, din nou cu casca pe cap, care se năpustește pe cîmpul de luptă încercînd să se ferească de bombe. Deodată strigă. Contra-cîmp asupra regizorului și asupra Annei, care năvălesc spre noi, înnebuniți.

Strada Lamarck — noaptea

Gros-plan al Annei, privirea tristă (efect de negru și alb pe peliculă color, ca toate scenele din interiorul Mustangului între Deauville și Paris). Un timp. Plan al lui Jean-Louis și al Annei, față în față, în picioare în fața intrării clădirii (plan american strîns, avîntajînd-o pe Anne, din trei sferturi față).

JEAN-LOUIS. Îmi pare rău. Îmi vorbeai cu atîta haz despre el, că nu-mi puteam închipui că e mort.

ANNE, întorcîndu-se și sunînd la ușă. Vă mulțumesc pentru duminică (intră și rămîne în ușa întredeschisă) dar nu sînt sigură că voi fi liberă... Dar dacă vreți să-mi telefonați sîmbătă la amiază, o să vă spun.

Zoom înapoi, cadrîndu-i în plan mijlociu, în fața ușii întredeschise. În prim plan, Mustang-ul oprit.

JEAN-LOUIS. Nu vă știu numărul de telefon.

ANNE. Montmartre 15—40.

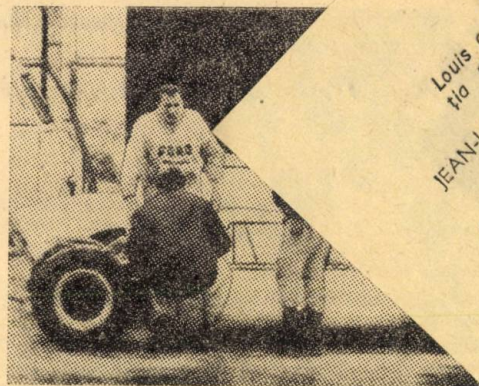
JEAN-LOUIS. Bună seara.

ANNE, închizînd ușa. Bună seara.

Panoramic urmărindu-l pe Jean-Louis care se duce pînă la mașină și urcă. Racord în mișcare ca să-l cadreze trei sferturi, din spate, în interiorul automobilului; vrea să demareze, apoi se răzgîndește și mîna sa (urmărită în gros-plan în panoramic) deschide safe-ul și scoate o hîrtie (panoramic invers) ca să-și noteze.

JEAN-LOUIS, murmurînd. Montmartre 15—40...

Plan asupra străzii Lamarck noaptea. Mașina demarează. Este reluată în mai multe planuri (peliculă color), farurile ei galben-portocaliiu vin asupra noastră, apoi înaintează de-a lungul unei străduțe obscure, ușor albăstrită (ceață și vreme întunecată) de soarele care răsare cu sîfială. Plan al străduței văzută prin pare-brise, apoi plan general al Centrului de încercări de la Montlhéry: Mustang-ul înaintează încet spre noi, se oprește puțin în fața unui pasaj barat, bariera se ridică, și el vine (panoramic) și se oprește în plonjeu lîngă clădirile Ford. Planul unui camion lîngă care trebuie luiesc niște mecanici: ei deschid portiera din spate și scot un automobil de curse (un prototip Ford formula 1) pe care-l împing spre pistă. Panoramic către Jean-Louis care coboară din mașină și se privește spre prototipul pe care trebuie să-l încerce. Un bărbat se apropie de el și discută. Plonjeu general al pistei unde mecanicii lucrează în jurul prototipului. Diverse planuri apropiate (plonjeu și contra-plonjeu) ale mecanicilor și ale lui Jean-Louis, care discută despre motor în gros-plan, apoi o roată căreia i se verifică spițele, apoi capota care e lăsată în întregime. Întinericul se destramă: se ivesc zorile. Se cadrează clădirea: din ea ies doi bărbați în ținută de șoferi cu căștile în mîini. Unul din ei este Jean-Louis, pilot de încercare la hergheliile de calupere Ford. El discută apropiindu-se de prototip (muzică) și se îndreaptă spre noi (văzuți cu teleobiectivul). Își face apariția o primă rază de soare. Lîngă mașină, Jean-Louis discută din nou cu mecanicii, își pune casca și (contra-plonjeu apropiat) se instalează ascultînd în continuare sfaturile inginerului care se apleacă asupra lui. Se închide portiera. Motor. Plonjeu general asupra mașinii închisă care începe să înainteze. Duduit neregulat al motorului. În plonjeu, travelling înapoi, este urmărită mașina care începe să mear-



Garajul Ford. Jean-Louis și mecanicii la o ultimă revizie Mustang-ului.

gă mai repede, apoi solicitînd din plin motorul, se lansează pe pistă. Panoramic asupra mașinii, mereu în mare plonjeu, atacînd un viraj la cel mai înalt nivel al pistei. Plan Louis. Gros-plan al retrovizorului. Plan mijlociu al lui Jean-Louis, din profil, foarte atent la condus, schimbînd vitezele cu precauție, apoi dînd drumul volanului în plină viteză ca să-și dea seama de echilibrul și stabilitatea mașinii. Puternic gros-plan al mîinilor ce nu ating volanul, care vibrează. Diverse planuri foarte rapide ale mașinii la curbe, ale mîinii lui Jean-Louis care debreiază și privește pe furis cronometrul, pe un plonjeu general al mașinii ce atacă în viraj în timp ce e urmărită și apoi e dublată de un prototip similar. Puternic gros-plan al unui jerrycan înclinat spre rezervorul mașinii stopate și panoramic peste pare-brise-ul în care se reflectă imaginea unui șofer ce discută cu Jean-Louis. În această clipă intervine, din off, speaker-ul radioului, în timp ce mai multe planuri-flash ne dezvăluie munca mecanicilor și reluarea încercărilor de către Jean-Louis.

VOCE RADIO ...a declarat că va ține de altfel o conferință de presă în legătură cu majorările. Și acum, vom trece la rubrica sport. După cum știți, această rubrică este dominată aproape în întregime de apropiata plecare în raliu de la Monte-Carlo, cel de al 35-lea, care va lua startul în opt zile. Peste tot, cum e de așteptat, se pun acum la punct mașinile care se vor înfrunta în această competiție...

În timp ce se aude această voce din off, este urmărit un mecanic ce împinge o roată de mașină (contra-plonjeu apropiat) apoi o fixează. Nou contra-plonjeu apropiat peste doi mecanici, care se apleacă și examinează motorul. Plan general noapte (ușor albastru întunecat) al pistei unde cele două mașini Ford aleargă cu mare viteză și se dublează, se dublează din nou cu toate farurile aprinse. Diferite alte planuri-flash asupra unei noi nopți de lucru, asupra motoarelor care duduie, asupra mașinilor care aleargă, asupra mecanicilor care trebăluiesc.

VOCE RADIO ...deosebit de anevoioasă, ținînd seama de condițiile atmosferice. Printre favoriți, echipele Toivonen și Maquinen care aleargă pe un Cooper și respectiv pe un DS 21... Știm că de o săptămîină ei se antrenează asiduu și pun la punct ultimele...

Voce acoperită de zgomotele ambiante.

Plan general: Jean-Louis, pe pistă, înconjurat de mecanici și de ingineri. Plan apropiat al lui Jean-Louis cu ochelarii pe nas, cu casca pe cap, supraveghînd circuitul unei alte mașini.

Nou plan general; sfîrșitul nopții peste două prototipuri care se dublează la un viraj al pistei. Plan al garajului Ford; în fața clădirii inginerii și mecanicii stau lîngă Jean-

Louis ca
tia ma
JEAN-LOUIS
foto
UN MEC
JEAN-L
leil
UN

re, cu cronometrul în mână, supraveghează evolu-
inii.

43'4"...1'17". (O mașină trece ca un fulger prin
lor) 43'4".

ANIC. E bine?

LOUIS, vorbind cu talky-walky. Da... Cîte ture poți să
... (un timp) 11.000?... (mașina trece din nou) 43'7".
te ture lei?... (un timp) 10.300

MECANIC. Păi, înseamnă c-am cîștigat; 200 ture e per-
fect!...

Nou plan al lui Jean-Louis care se urcă într-o mașină, în
timp ce inginerul îi dă sfaturi. Plan general al mașinii care
aleargă cu mare viteză pe pistă. Plan general orientat spre
mașina cu fața la noi. Se trece pe sub un pod-tunel „Dunlop”
aflat deasupra pistei. Plan apropiat al lui Jean-Louis care
conduce nervos. Flash asupra pistei, unde doi mecanici fac
semne ca să indice șoferului că trebuie „să-i dea bătaie”;
bolidul trece accelerînd la maximum. Mai multe planuri
ale mașinii care aleargă, în timp ce soarele răsare iar.
Ușor plonjeu lingă clădiri: Jean-Louis coboară din mașină
(formula 1) și se îndepărtează scoțindu-și casca. Panora-
mic pentru a-l cadra în timp ce intră la postul de cronometraj.

Postul de cronometraj, interior, în zori: racord în mișcare.
Jean-Louis privește prin peretele de sticlă o altă „for-
mulă 1” gata să pornească, apoi, scoțind din buzunar
o hîrtie, se gîndește o clipă și apucă telefonul.

JEAN-LOUIS. Domnișoară, dacă sînteți amabilă, aș vrea Mont-
martre 15—40... Alo! Nu, nu, vă rog, dați-mi legătura abia
peste 5 minute.

Închide și-și aprinde o țigare privind prin fereastra imensă,
pista. Zoom înainte asupra mașinii care demarează.
Sună telefonul. Zoom înapoi pentru a-l recadra în plan
american în timp ce ridică receptorul.

JEAN-LOUIS, cu oarecare nerăbdare. Alo! Montmartre 15-40?

Jean-Louis Duroc la aparat... Eu v-am însoțit de la Paris
la D... Euh! ...de la Deauville la Paris, duminică trecută...
Da. Ce mai faceți? (un timp) Iată, vreau, adică... mîine mă
duc să-mi văd băiatul la pension, așa încît vă propun...
dacă vă interesează... să vă iau cu mașina... (un timp) Știu
eu! Cînd doriți... euh!... eu habar n-am, eu... la 9, la 9 și
jumătate... Cum doriți (Panoramic spre geamul de sticlă
pentru a urmări o mașină care demarează pe pistă). El con-
tinuă din off. Deci... ora nouă?... Perfect. Ora nouă...

Strada Lamarck — ziua

Apare Mustang-ul roșu care se oprește în fața clădirii
cu nr. 14 din strada Lamarck (pe care o cunoaștem din
timpul nopții). Jean-Louis coboară, aruncă o privire spre
casă și se plimbă de colo pînă colo privindu-și ceasul de
la mînd. După o clipă își scoate canadiana și punînd-o
pe bancheta din spate a mașinii, se reasează la volan.
Plan apropiat al lui văzut de dincolo de pare-brise, cu
efecte ale primelor raze de soare în ciuda timpului mohorît.
Așteaptă citind un „Nouvel Observateur”. Plan general.
Stradă: Anne iese din casă și se apleacă peste geamul
mașinii.

ANNE. Bună ziua!

El lasă de îndată revista și coboară.

ANNE, mîhnită. Am întîrziat.



Jean-Louis, împopoțonat cu un costum alb în dungi,
pălăria pe ureche, țigara între dinți. Stil proxenet.

JEAN-LOUIS, conducînd-o prin spatele mașinii ca să-i deschidă
portiera. Nul... da de unde... chiar deloc... putea să fie și
mai rău.

Ea urcă, mașina pornește de îndată ce Jean-Louis s-a
reasezat la volan.

Ieșirea din Paris — autostrada Vest — ziua

Plan general al Mustang-ului care aleargă spre tunelul de
ieșire. Începe să plouă. În sens invers trei lungi șiruri de
mașini, mai mult sau mai puțin oprite. Claxoane ale
șoferilor nerăbdători. Ieșirea din oraș însă este relativ
liberă și Mustang-ul pătrunde nestîrjenit sub tunel.

Drumul spre Deauville și mașina lui Jean-Louis

Autostrada încețoșată în bătaia unei ploii violente: Mus-
tang-ul cu farurile (cod) aprinse înaintează spre noi
(travelling înapoi), dublează o altă mașină și-și continuă
drumul. Mai multe planuri-flash ale mașinii alergînd pe
șoseaua bătută de ploaie.

VOCE RADIO. Ei bine... această melodie lunguroasă s-a întitu-
lat „Iubire”, ați ghicit probabil, și a fost interpretată de
orchestra Daniel Walt. Dar, în această dimineață de duminică
trebuie să vorbim, cred, despre vreme. Vremea e foarte
proastă și mă simt dator să vă spun că previziunile meteoro-
logice pentru această zi sînt foarte ploioase. Se anunță
ploaie cam peste tot în Franța. (Plan apropiat al lui Jean-
Louis văzut prin pare-brise.) Se anunță ploaie cam peste tot
în Franța și inundații pe drumurile din Sudul și din inima
țării... (Plan apropiat al Annei). Cît despre parizienii care
sînt poate pe cale să se pregătească pentru picnic-uri și
ieșiri la iarbă verde... ei bine, au tot interesul să rămînă
la Paris... să meargă la cinema sau să joace cărți... sau să
stea lingă radio-uri în tovărășia noastră... pentru că așa cum
știți, eu voi sta la post toată duminica (Efect de pare-brise,
măturat de ștergătoare, cu fața la cei doi) ...să vă istorisesc
vrute și nevrute. (Plan apropiat al lui Jean-Louis.) Deci,
în această dimineață de duminică, vreme proastă pe toate
drumurile... de altfel chiar acum ne-a picat o telegramă

care ilustrează această ingrăditudine a timpului. (Pare-brise de trei-sferturi, față). Ni se arată că un bărbat și o femeie au merit adineauri în urma derapării automobilului... (plan al celor doi cu fața la noi).

JEAN-LOUIS. Nu-mi place s-aud lucruri de-astea.

ANNE. Da, mai ales când ești în mașină.

JEAN-LOUIS. Conduc prost?

ANNE. Nu... Nu... conduceți obișnuit.

VOCE RADIO. Și acum să uităm vestea cea tristă ascultind puțină muzică ușoară. Iată o melodie pe care o veți recunoaște de altfel singuri.
Ploaia pare să se oprească.

ANNE. Tot nu mi-ai spus ce lucrați!

JEAN-LOUIS. Știi, am o meserie foarte, foarte surprinzătoare, foarte... foarte... originală... (aproape că-și umflă pieptul) și care aduce mulți bani.

Străzi în Montmartre — ziua

Ecranul în culoare se deschide (negru și alb pe peliculă color filtrată): strada Chevalier-de-la-Barre în anfiladă: Jean-Louis vine spre noi împoponat cu un costum alb, foarte tipător, cu dungi negre, pălărie stil Pigalle, țigara între dinți. Gros-plan al minilor sale, care „întâlnesc” o mână de femeie. Femeia îi întinde un teanc de bancnote. Panoramic spre prostituată provocatoare, sprijinită de zidul unei clădiri. Femeia scoate din sân alți bani. Ii dă. Muzică. Apoi fata se întoarce. Zeam înapoi pentru a-i cadra în plan mijlociu: Jean-Louis, stil foarte proxenet, garoafă la butonieră, privirea aspră, un aer de pușlama o pocnește peste capse pe femeia care se întoarce satisfăcută; el continuă să se îndrepte spre noi (travelling înapoi) foarte mulțumit, se pare, de randament. Traversază strada și se apropie de o altă prostituată care-i

întinde banii imediat, apoi îi scoate țigara din gură și, sărutându-l, îi strecoară în buzunar alte bancnote. El își îndreaptă spinarea (plan mijlociu, strins, al celor doi față în față): Jean-Louis, foarte în largul său, îi arde o palmă strașnică. Fata, spășită, se întoarce cu spatele ca el să-i poată lua din centură banii pe care-i dosise acolo. Ea îl privește din nou: el îi scotocește în sutien și scoate alte hirtii. După această manevră îi întinde obrazul pe care ea îl sărută stînjinită. El își înalță capul surzind. Ea face la fel. El continuă să înainteze spre noi.

Automobil Jean-Louis

Reluarea peliclei color normale: plan apropiat al Annei văzută prin pare-brise. Ride.

ANNE. Bravo, frumoasă meserie. Și în afară de asta? Panoramic spre el.

JEAN-LOUIS. Am... am și o acoperire... Lucrez în industria de automobile... Încerc mașini.

ANNE, din off. Sînteți pilot?

JEAN-LOUIS. Da.
Plan general al drumului inundat; doi vînători pe motorete. Mustang-ul sosește din sens invers și-i stropește.

ANNE, din off. Ia te uită, cred că ai stropit niște oameni... Acolo.
Plan general al celor doi vînători care, muiți din cap pînă în picioare, s-au oprit și privesc furioși automobilul ce gonește mai departe.

JEAN-LOUIS, din off. Sînt vînători. Nici o milă pentru vînătorii

Pensionul

Plan mijlociu al directoarei, Anne și Françoise în ușa pensionului (culoare normală).

TRINTIGNANT-REVELAȚIE?



E o minciună! Băiatul ăsta a muncit modest ani de zile, n-a ajuns dintr-o dată un actor excelent — trebuia s-o știm după „Depășirea” și nu abia anul trecut după cele trei mari roluri la Cannes. Genial — lovitură de trîzniet ca Peter O'Toole, ca Warren Beatty — nu va fi niciodată, o știe. De altminteri nici nu-l interesează atît rolurile, cit regizorii cu care lucrează. „Nu sînt, se vede, o adevărat actor, pentru că n-am cultul propriei personalități, nu mă preocupă absolut de loc fetogenia; sînt un actor mai de grabă regizor: particip la filmare, nu-mi fac „numărul meu” și basta. Îmi aleg nu rolurile frumoase ci regizorii interesanți. Mă pregătesc temeinic să fac regie”.

E un inteligent acest simpatice cavalier al cinematografului francez, fost iubitul doamnei Michèle Morgan (într-un film intitulat „Pași pierduți”); fost îndrăgostitul de B.B. în „Si dumnezeu a creat femeia”, care i-a lansat pe amîndoi; fost una din euceririle inofensive ale frumoasei Angelica. Dar mai ales, așa zice în primul rînd, studentul timid din filmul lui Dino Risi care, într-un elan de stimulare bărbătească își întrece puterile, vrînd să devină altul și sfîrșește în tragedia „Depășire”. Auto-depășire. Cu bunul lui simț actorul nu se va antrena în

aventuri riscate, chiar dacă, după cum afirmă un critic francez cu acest „Voleur de crimes” pentru care a primit Marele premiu de interpretare la Cannes anul trecut, el îndrăznește ceea ce alimeni n-a îndrăznit să facă încă în filmul modern, dar o îndrăzneală asupra căreia păstrează totalul control.

Îi văzusem apoi în „Trans-Europe-Express” al lui Robbe-Grillet în care, salvatoare pentru mitomania cam bizară a personajului era ironia actorului. Fină, elegantă, ironia care-l scoate pe omul modern din orice situație care riscă să devină apăsătoare.

Vă amintiți „Un bărbat și o femeie”, cursa aceea în zori, spre Paris, după ce primete telegrama femeii iubite? Trintignant găsește o mie de nuanțe pentru admirabilul moment — monolog: declarația i se pare cînd sublimă, cînd amuzantă pentru insolitul ei, îl antrenează în joc, dar îl și sperie; nu-l lasă să se bucure, nu nelinerederea, ci ridicolul provenit din neașteptat, anti-convențional. E prea inteligent actorul ca să cadă în cursa personajelor cam nătăflete pe care i le propun cîteodată realizatorii. Și atunci scoate arma albă: umorul. Sacru, inviolabil, izbăvitor.

DIRECTOAREA. Știți, a cam tușit pe la sfârșitul săptămânii.
(Directoarea îi potrivește fularul fetei). Nu cred că e grav,
dar nu trebuie să răcească... Așa... E bine... Așa...

ANNE, luându-și fetița de mână. Hai, vino, iute draga-mea...
Ți-e foarte bine... (către directoarea) La revedere.
Se pregătesc să coboare scările peronului.

DIRECTOAREA. Da, îmi închipuiam eu...

ANNE. Ce spuneți?

DIRECTOAREA. Spuneam: îmi închipuiam eu... adică... când
nu v-am văzut... hmm... când nu v-am văzut venind cu trenul
de nouă dimineața...

ANNE. Ah! da... bine, mulțumesc... și la revedere.
Panoramic însoțindu-le la capătul scării, unde se află
oprit Mustang-ul. Jean-Louis se precipită și le ajută să
urce.

DIRECTOAREA. La revedere.

JEAN-LOUIS. La revedere, doamnă.

Restaurant — interior — ziua

*Peliculă color dar culoare sepie pentru întreaga această
scenă. Planul cadrează masa la care Jean-Louis și Anne
stau alături avându-i în fața lor pe cei doi copii, Antoine
și Françoise.*

ANNE, către copii. Sînteți mulțumiți?

FRANCOISE și ANTOINE, în cor. Oh! da... Da... da...

ANNE, plan apropiat. Vorbiți-mi de meseria-dumneavoastră.

FRANCOISE. De meseria mea?

ANNE, rîzînd. Nu... nu... nu, de a ta.

*Plan al celor doi adulți cu fața la noi: în prim-plan, în
amorsă din spate, cei doi copii. Jean-Louis fumează. Pe
masa servită, crudități și aperitive variate, ca și un mic
vas cu flori.*

JEAN-LOUIS, surîzînd. Antoine, vorbește tu despre meseria
mea.

ANTOINE. Cum?

JEAN-LOUIS. Nu vrei să vorbești despre meseria mea?

ANTOINE. Ba da, dar... mai bine să vorbesc despre meseria mea.

JEAN-LOUIS. Hai, atunci vorbește despre a ta.

ANTOINE. Ce-o să fac cînd o să fiu mare?

JEAN-LOUIS. Da, povestește.

ANTOINE. Vreau să mă fac pompier!

JEAN-LOUIS. Pompier?

Anne rîde.

ANTOINE. Eu și cu treizeci și șase de pompieri.

JEAN-LOUIS. Împreună cu tine treizeci și șase?

ANTOINE. Cu mine vor fi treizeci și șapte.

JEAN-LOUIS. Și tu vei fi șeful, nu?...

ANTOINE. Desigur. Dar asta... și apoi, știți, am... o-să-avem...
(Întinde brațele) două mașini mari cu scară.

JEAN-LOUIS. Mda...

ANTOINE. Dar mari de tot... una, una... două mașini, dar
vor fi d'alea, pentru focuri mari.

ANNE, rîzînd. Vai de mine!...

JEAN-LOUIS. Da? (tot către fiul său) Și dacă vor fi focuri mici?...
Ce te faci atunci?

ANTOINE. Eh!... atunci... nu... nu se pune scara. Asta se face...
(Părinții rîd). Da... dar... nu este... și atunci nu se pune
multă apă. Asta-i. Se iau topoare și se... poc, și asta-i tot...
Și atunci, apoi se pune apă și gata.

Continuarea aceleiași scene, tot în culoare sepie.

ANNE, plan apropiat. Vorbiți-mi și despre meseria Dvs...
Panoramic pentru a-l cadra pe Jean-Louis.

JEAN-LOUIS. Știți, meseria mea e foarte tehnică... e greude
explicat, e plictisitor pentru... pentru femei să vorbești
de treburi tehnice. Tot ce v-aș putea povesti ar fi anecdote,
lucruri...



-- De ce credeți că cinematograful nu e luat în serios?
-- Habar n-am...

STOP-CADRU PE RES-

O scenă simplă, improvizată. Actorii sînt lăsați să inventeze
dialogul pe o temă dată: meseria lor. Un critic susținea: E fals
pentru că se sprijină pe încercătura reală a interpreților puși să
improvizeze. Dar pe acest procedeu se bazează toată practica docu-
mentarului și a ciné-vérité-ului. Lelouch nu inventă zonele albe
ale cinematografului, le exploatează iscusit pe cele existente. Teo-
ria lui e simplă: „las actorilor toată libertatea gestului și a cuvîn-
tului. Dar le pretind să fie oameni cu personalitate“. De asta îi
alege pe Girardot, pe Aimée, pe Trintignant, pe Yves Montand.

La restaurant discuția se încheagă cu stîmjeneli, ca între doi stră-
ni. Copiii fac gălăgie, vorbesc vrute și nevrute, părinții cînd îi răs-
față, cînd îi neglijează, antrenăți în jocul lor de adulți. Dar începu-

ANNE, *din off*. Nu, nu, pe mine nu mă plictisesc deloc.

JEAN-LOUIS. Știu eu! Uite, de pildă, superstiția. Știi, toți alergătorii sînt superstițioși. Numărul 13 nu există într-o cursă.

ANNE, *din off*. Ia-te uită!

JEAN-LOUIS. Nu.

ANNE, *din off*. Cum, nu există niciodată mașini care să...

JEAN-LOUIS. Nu există niciodată mașini care să poarte numărul 13, nu... și chiar și alte numere, 17, au fost foarte multe accidente cu 17. Drept care, în Italia, de pildă, nu există, niciodată un număr 17. Mai cu seamă italienii sînt... euh, foarte superstițioși. Ați auzit vorbindu-se de... Ascari?

Panoramic lent revenind asupra Annei pentru a o cadra în plan apropiat.

ANNE. Da... cred... da... știți...

JEAN-LOUIS, *din off*. E un alergător... era un foarte mare alergător, unul din cei mai mari. A murit acum cîțiva ani.

ANNE. Ah! da, da, am auzit vorbindu-se.

JEAN-LOUIS, *din off*. Iar Ascari, dacă vedea trecînd pe pistă sau alături de pistă chiar, o pisică neagră, se oprea.
Plan al celor doi, cu fața la noi.

JEAN-LOUIS. Antoine, ridică-ți șervetul.

ANNE. Ar trebui poate să le dăm ceva de mîncare. Cred că te e foame.

Jean-Louis ia un platou și se pregătește să pună crevețe în farfuriile copiilor. Anne îl privește cum se descurcă.

JEAN-LOUIS. Ia.

FRANCOISE, *în amorsă, cu spatele*. Nu... nu-mi plac creveții.

JEAN-LOUIS. Nici ție nu-ți plac creveții.

ANTOINE. Nu.

O servește pe Anne.

ANNE. Oh!... mulțumesc... ajunge.

JEAN-LOUIS, *către Françoise*. Françoise, într-adevăr nu-ți plac creveții?

ANNE, *către Françoise*. Cum așa? Duminica trecută ai mîncat.

JEAN-LOUIS, *către Antoine*. Vrei roșii?

ANNE, *către Françoise care a spus ceva foarte încet*. Ce spui?

JEAN-LOUIS. Ție îți plac roșiile, Antoine?

ANNE, *către Françoise*. Cum... Nu ți-e foame?

JEAN-LOUIS, *servindu-l pe Antoine*. Nu te cert deloc, Antoine, dacă nu-ți plac creveții. Nu-i grav!
Plonjeu apropiat al mesei și al farfuriilor.

ANNE, *din off*. Dar ei îi plăceau creveții, înainte.

JEAN-LOUIS, *din off*. Îți plac creveții?

ANTOINE, *din off*. Nu.

Plan mijlociu strîns al lui Jean-Louis și al Annei care rîde, apoi își surîd. Un timp.

JEAN-LOUIS. Dar ăștia sînt foarte proaspeți, Antoine.

ANNE, *către Françoise*. Mîncă și tu ceva... nu poți rămîne nemîncată, draga mea.
Este cadrat Antoine, stînd pe scaun.

ANNE, *din off*. Cînd sînteți în cursă, la ce vă gîndiți?... Vreau să spun, care este lucrul cel mai important?

JEAN-LOUIS, *plan apropiat*. Poate zgomotul motorului. Este atît de important încît cunosc un inginer care fabrică tuburi de echipament în tuburi de orgă. Este într-adevăr un lucru pe care-l... pe care-l simți în tot trupul... care... care te ia așa...
Contra-cîmp: cei doi copii sînt la masă cu fața la noi. În prim plan părinții cu spatele la noi.

FRANCOISE. Și apoi, nu mi-e sete... nu mi-e foame astăzi... te rog să mă ierți.

ANNE. Mă rog!

JEAN LOUIS. Antoine, cum se spune la Coca-Cola în spaniolă?

ANTOINE. Coca-Cola.

JEAN-LOUIS. Ca în franceză?

ANTOINE, *dîndu-și osteneală*. Nu, pentru că se spune... Că-ca Că-la...

JEAN-LOUIS. Și cum se spune „Vreau o Coca-Cola“?

ANTOINE, *foarte mîndru*. Quiero Că-ca-Că-la.

Prin spatele copiilor trece un chelner care desface o sticlă de Bordeaux.

JEAN-LOUIS. Uite, domnul e spaniol, nu înțelege... Cere-i în spaniolă o Coca-Cola... cere-i. (*Gros plan flash al Annei care surîde*). Vrei roșii? Cere-i, dacă vrei, o Coca-Cola.
Antoine se întoarce spre chelner.

ANTOINE. Că-ca-Că-la para mi!

CHELNERUL. Foarte bine, domnule.

ANTOINE. Y para la niña.

Chelnerul toarnă Bordeaux în paharele părinților. Flash asupra Annei, apoi asupra lui Jean-Louis care rîde. Reîntoarcere în plan general asupra copiilor cu fața la noi. Părinții, în amorsă, cu spatele.

FRANCOISE, *către mama sa*. Poate să-mi dea și mie?

TAURANTUL DIN DEAUVILLE

tul idilei n-are nimic poetic, în ciuda mesei decorată cu roșii și șnițel vinez; conversația e banală, deși se învîrte în jurul cinematografului. Lelouch nu-și poetizează meseria — cum i s-a reproșat — nici cînd filmează cămile și cascadori, nici cînd acceptă teoria naivă a Annei care preferă artei meseria ei de script-girl, nici măcar cînd contemplă apusul de soare la Deauville și plaja pustie cu un cîine schiop ce seamănă cu stăpinul, și ambii cu siluetele lui Giacometti. De ce? Pentru că îndărătul aparențelor roze, spectaculoase, pîndeste crudă Ferieirea neagră a Agnèsei Varda. Irreversibilul sentimentelor, moartea orelor, a anotimpurilor la Deauville ca și aiurea.

ANNE. Bine, așteaptă, o să ți se dea un alt pahar.

JEAN-LOUIS, *chelnerului*. Dă-mi te rog un alt pahar.

ANTOINE. Dele otro vazo a la niña.

ANNE. Dar cum de știe așa de bine spaniola?

JEAN-LOUIS. Vorbește, vorbește... vorbește și engleza. Știi să ceri în engleză un alt pahar?

Chelnerul îi întinde un pahar Annei.

ANNE (*chelnerului*). Mulțumesc.

ANTOINE. Da, dar domnul e spaniol.

JEAN-LOUIS. Da, e adevărat este și spaniol, dar este și englez. Mămica lui este englezoaică, iar tatăl spaniol... așa că poți să-i vorbești în amândouă limbile.

ANTOINE, *încăpăținat*. Prefer... prefer să spun în sp... în spaniolă.

JEAN-LOUIS. Ai dreptate.

ANTOINE. Pentru că... pentru că e mai practic.

Gros-plan al lui Jean-Louis care privește în direcția Annei.

ANNE, *din off*. După accident, care este prima impresie?

JEAN-LOUIS. Știu eu... ești vexat... asta-i, ești vexat... euh... e stupid... dar ești vexat. Știi, când ai un accident, în general este... din vina noastră, ce mai... este pentru că ieși prea repede de un viraj. De pildă, un viraj... îl ieși la 140... ești obișnuit să-l ieși la 140. Dacă-l ieși la 141, ieși de pe pistă. Dacă îl ieși la 139, pierzi cursa... Așa că trebuie să găsești exact limita de fiecare dată.

Plan general: copiii cu fața la noi; părinții, din spate, în prim plan.

JEAN-LOUIS. Spune-i „te iubesc” în spaniolă... *Françoise!*

ANTOINE. Cui?

Gros plan flash al Annei care suride fericită.

ANTOINE, către *Françoise*. Te quiero.

Contra-cîmp: părinții cu fața la noi. Jean-Louis scrie pe un pachet de țigări Gitane, apoi se apleacă spre Anne. Ea râde și zîmbește.

JEAN-LOUIS. În viață, când ceva nu e serios, se spune: e ca-n filme. De ce credeți că cinematograful nu e luat în serios?

ANNE, *surîzînd*. Habar n-am... poate pentru că nu te duci la cinema decât atunci cînd ți-e bine.

JEAN-LOUIS. Credeți că ar trebui să ne ducem numai atunci cînd ne este rău?

ANNE. De ce nu?

Contra-cîmp. Copiii cu fața la noi. Antoine se joacă cu fură culița de parcă ar fi un avion sau o rachetă.

ANTOINE. A... a decolat... avionul a decolat.

Plan mijlociu al părinților: în prim plan, din profil, Jean-Louis și alături Anne întoarsă spre el (decu fața la noi). Chelnerul se apleacă.

CHELNERUL. Pot să strîng, domnule?

JEAN-LOUIS. Da, te rog.

Jean-Louis ia o țigară, o taie în două și o aprinde de la brichetă. (Flacăra foarte mare).

ANNE. De ce tăiați țigările?

JEAN-LOUIS. Ca să fumez mai puțin...

ANNE, *tușind*. Oh! Ați putea fuma una mai puțin...

JEAN-LOUIS. E adevărat... Mi-a spus-o și Antoine.. (*off pe Antoine*). Spuneți-mi, nu v-ați gîndit niciodată (*reîntoarcere asupra lor*) să vă faceți actriță... și dumneavoastră?

ANNE. Ba da, dar m-ar fi plictisit.

JEAN-LOUIS. De ce?

ANNE. Nu știu, pentru că... trebuie nițel... nu prea mult, habar n-am, trebuie...

JEAN-LOUIS. Nu e prea greu totuși să joci teatru. Nu-i așa?... Nu e mai greu decât să fii secretară de platou sau monteasă, la o adică?

ANNE, *rîzînd*. Poate. Da.

JEAN-LOUIS. Cred... habar n-am. Eu nu mă pricep.

ANNE. Dvs. ce credeți, dvs. care sînteți spectator? Ce părere aveți?

JEAN-LOUIS. Oh! N-am idee, cred că nu e... cred că nu e prea greu... sînt...

ANNE. Nu se pune problema de a fi... că este greu sau nu... cum să spun, fiecare cu meseria lui, nu-i așa?

JEAN-LOUIS. Sigur, dar dacă ai un fizic nimerit... habar n-am, dar cred că nu e greu să joci teatru. Nu regizorul e acela care face filmul?

ANNE. Da, dar Dvs. de ce nu v-ați făcut actor? Fizicul v-ar fi ajutat.

Amîndoi izbucnesc în rîs. Un timp.

JEAN-LOUIS. Nu știu, pentru că eu, zău că nu știu... habar n-am, nu m-am gîndit niciodată. Dar dacă aș fi lucrat în cinematografie, decât să fi fost tehnician, aș fi preferat probabil să fiu actor.

ANNE, *fumînd*. Nu, eu... trebuie să mărturisesc că sînt încîntată de meseria pe care o fac. Nu, sigur că m-ar fi plictisit să fiu actriță.

JEAN-LOUIS. E mai serios să fii tehnician. E o meserie.

ANNE. Nu că e mai serios, dar e poate mai adevărat... (*rîde*)

JEAN-LOUIS. Da. Oh! Cum să spun? Sînt o grămadă de întrebări, știți... eu... eu... mie îmi place grozav... eu merg foarte des la cinema... Sînt o grămadă de întrebări pe care aș vrea să vi le pun.

Gros-plan al minii stîngi a lui Jean-Louis, cu vergheta în deget, așezată pe spătarul scaunului Annei. Această mîină e foarte aproape de brațul Annei. Reîntoarcere la planul mijlociu al celor doi.

ANNE. Dar vă pricepeți foarte bine... la film!

JEAN-LOUIS. Nu. Știu și eu atît cît știe toată lumea... adică știu oarecum. Citesc cîteva reviste de cinema, mă pricep și eu, așa, ca tot omul.

ANNE. Da, dar știți, eu, eu nu sînt, adică... Nu lucrez în cinematografie de cine știe cînd... de multă vreme. N-am prea lucrat cu cei vechi.

Gros-plan al minii lui Jean-Louis lîngă brațul Annei.

JEAN-LOUIS, *din off*. Mai povestiți-mi... (*Reîntoarcere plan al celor doi*) despre actori, despre actrițe, așa...

ANNE. Vă interesează chiar atît de mult!

Panoramic circular pentru a-i cadra pe cei doi copii.

ANTOINE, către Françoise. You are a little girl and you are a big little, big... (Gros-plan al Annei care surde) big girl and you are a big boy... and you... are... a big... (Reîntoarcere asupra copiilor)... boy and you are a big boy....
Gros plan al Annei, înduioșată.

JEAN-LOUIS, din off. Big boy... nu! Ați mâncat bine? V-ați săturat?

ANNE. Da... aș vrea o cafea.

JEAN-LOUIS, din off. O cafea, vă rog... (Băiețelul strigă cuvinte în limba engleză). Taci Antoine... taci puțin, Antoine... Hai, Antoine, taci un pic din gură. Ce vreți să facem acum?

FRANCOISE, din off. Eu... absolut nimic... Nu vreau decât să mă joc.

JEAN-LOUIS, din off. Nu vreți să facem o plimbare cu vaporul?

Plan al celor doi copii care se află în culmea bucuriei și chițâie.

FRANCOISE și ANTOINE. Da, da, da!... cu vaporul... cu vaporul...

Gros-plan al Annei care golește paharul.

ANNE. Nu-i puțin prea frig, cumva...?

JEAN-LOUIS, din off. Ți-am promis, îți amintești? Ți-am promis!

ANTOINE, din off. Da... da... da.

JEAN-LOUIS. Ai fost cuminte? Ai fost cuminte toată săptămîna, juri?

Plan al celor doi copii cu fața la noi și surescîtați.

FRANCOISE. Oh! da, da, a fost foarte cuminte... da, da.

ANTOINE. Da, da!

ANNE, gros-plan al ei. Și tu... și tu ai fost foarte cuminte?

FRANCOISE, din off. Da.

Plan mijlociu al celor doi copii, fericiți.

JEAN-LOUIS, din off. Deci... mergem cu vaporul?... Haideți, plecăm... plecăm.

Copiii se ridică imediat.

ANNE, din off. Atunci, haideți repede.. repede... luați-vă paltoanele...

Panoramic urmărind goana copiilor care se țin de mîna și aleargă spre garderobă. Reîntoarcere spre părinți, care continuă să stea la masă: ei în prim plan trei-sferturi cu spatele, brațul întins spre spătarul scaunului Annei, care stă întoarsă spre noi.

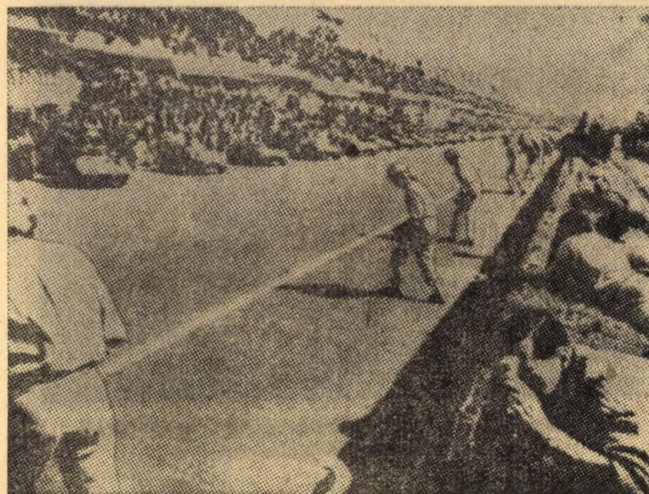
ANNE. Credeți că se poate merge cu vaporul?

Muzică (leit-motiv) și gros-plan al mîinii lui Jean-Louis lîngă brațul Annei.

Exterioare Deauville — vapor, apoi plaja

Urmarea leit-motivului muzical, culori normale: travelling lateral (plan general) urmărind un vas de pescari care se îndreaptă spre larg, văzut printre birnele de lemn care susțin pasarela zăgăzului.

Vaporul: ușor plonjeu orientat spre Jean-Louis ghemuit, tînd după umeri pe cei doi copii. Anne în picioare, în amorsă. Contra-tîmp asupra ei văzută de ei, deci în contra-plonjeu, cu obrazul pe fundalul cerului albastru



Le Mans.

Se dă plecarea în cursa de „24 ore”.

și cu părul despletit de briza marină. Ochii ei sînt nostalgici și visători, atunci cînd privesc largul mării. Reîntoarcere spre Jean-Louis care se uită în apă, strîngînd copiii lîngă ei. Diverse planuri pe fiecare, apoi imaginea proiei vasului, a apei, a celor patru împreună, scuturați de tangaj. Anne își descheie canadiana, ca Jean-Louis să-și poată aprinde, apărât de vînt, o țigară. Plan general al vaporului înaintînd în zare și efecte de raze de soare în apă. Plan al cuplului lîngă bastinaj, cu obraji înfruntînd vîntul. Surîd. Jean-Louis o ajută pe Anne să-și potrivească părul răvășit. Surîd și își surîd. Plan general al vaporului care virează ca să revină spre coastă. Plonjeu peste cei doi copii: Antoine nu pare a fi prea liniștit. Plan al celor doi copii cuibăriți unul în celălalt și ținuți de mîna de părinți. Mîna lui Jean-Louis ezită, apoi se apropie de cea a Annei, o atinge, dar nu o cuprinde.

Plan general al vasului la chei: un marinăr ajută copiii să sară pe chei. Antoine (mai liniștit de cînd a pus piciorul pe pămînt) o ia de mîna pe Françoise și amîndoi înaintează spre noi.

Plaja: plan general al plajei, camera se află cu fața spre mare: părinții merg de-a lungul malului, în vreme ce copiii aleargă și rîd în jurul lor. Strîgăte și zbor de pescăruși. Cerul și marea de un cenușiu-verzui. Jean-Louis aleargă spre Antoine, îi pune pîdică. Copilul se întinde cît e de lung pe nisip. Jean-Louis îl ia imediat în brațe. Anne aleargă și îi ajunge... Apoi Jean-Louis îl repune pe pămînt pe Antoine care se repede de îndată spre Françoise. În arriere plan, trece un pachetot. Zoom înapoi ca să lărgească planul general, părinții care merg unul lîngă altul. (Vocea părinților)

ANNE. Copiii sînt nebuni de fericire.

JEAN-LOUIS. Se înțeleg bine, nu?... Sînt prieteni de multă vreme. Antoine mi-a spus că a remarcat-o pe Françoise mai de mult... și că o găsește foarte nostimă..., dar că i-a vorbit doar de două ori.

ANNE. Ce draguț.

Continuă planurile generale ale coastei, ale unui panou rutier ce indică „deviere”... și travelling înainte (camera în automobil) peste casele din Deauville, peste poneii dintr-un țarc, peste lucrările întreprinderii de Poduri și Șosele, peste oraș... Travelling înainte de-a lungul plajelor... apoi, prins în teleobiectiv, un bărbat care-și plimbă cîinele pe scîndurile zăgăzului. Este aproape în umbră chinezească, pe fondul cerului în amurg, ce lîrzează ecranul. Înaintează încet spre noi, în timp ce Anne și Jean-Louis vorbesc în afara cîmpului.



Chirurgi, asistenți, infirmiere se agită în jurul tărgii pe care se află Jean-Louis.

ANNE, *din off*. E frumos, nu... acest bărbat și câinele său... Priviți... amândoi au același mers.

JEAN-LOUIS, *din off*. E adevărat. (Un timp). Ați auzit de sculptorul Giacometti?

ANNE, *din off*. Oh! da, îmi place foarte mult!

JEAN-LOUIS, *din off*. Nu știți? A spus o frază extraordinară... A spus: „La un incendiu... între un Rembrand și o pisică... aș salva pisica.”

ANNE, *din off*. Oh da, chiar mai mult: „Și i-aș da drumul pisicii după „aceea”.

JEAN-LOUIS, *din off*. E adevărat?

ANNE-, *din off*. Oh! da, tocmai asta-i minunat... nu-i așa?

JEAN-LOUIS, *din off*. Da, e foarte frumos. Cu alte cuvinte: „Într-o artă și viață, aleg viața”.

ANNE, *din off*. E nemaipomenit. De ce m-ați întrebat?
Plan general al unei intersecții din oraș: trece un bulldozer... apoi diferite planuri generale ale orașului, în timp ce se lasă seara. Travelling înainte (camera în automobil) pe străzile orașului luminate de felinare urbane (ambianță culoare: albastru întunecat).

JEAN-LOUIS, *din off*. Despre Giacometti?

ANNE, *din off*. Da.

JEAN-LOUIS, *din off*. Mi-a venit... de la domnul acela, cu câinele...

Automobil — interior noapte

Plan apropiat al Annei care suride (este văzută prin pare-brise-ul Mustang-ului). Plan apropiat al lui Jean-Louis, care conduce și întoarce capul destul de des spre Anne, în afara timpului. Plan apropiat al minii lui Jean-Louis (aparatură în automobil) care debreiază. Se cadrează în același timp tabloul de bord și pare-brise-ul ale cărui ștergătoare intră în acțiune din cauza ploii. Mîna lui Jean-Louis după ce a debreiat nu urcă spre volan... șovăie... apoi se pune drăgăstos pe cea a Annei. Plan apropiat al profilului Annei care-și înăbușe emoția și al cărei chip devine dintr-o dată rece și aspru. Își pleacă ochii, și-i ridică, și întoarce capul spre geam. După un timp îl privește din nou.

ANNE. Nu mi-ați vorbit niciodată de soția dumneavoastră. Plan apropiat al profilului lui Jean-Louis care conduce, fiind absent șoseaua: pare neliniștit, trist.

Apartament Jean-Louis — Valérie — flash-back

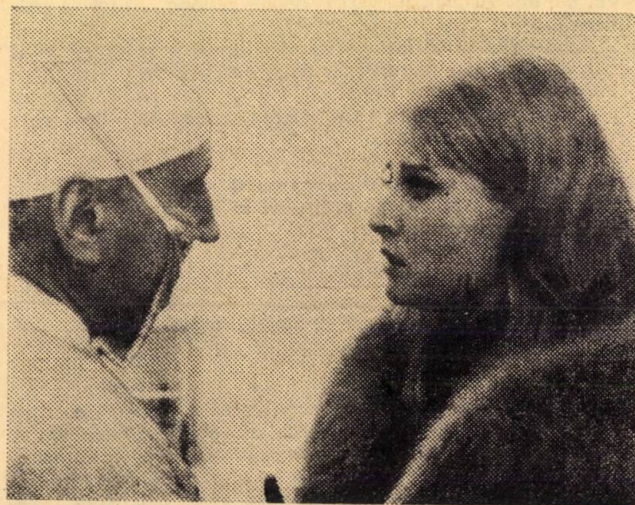
Culoare naturală: plan american al Valériel, soția lui Jean-Louis, cu fața la noi, în timp ce răspunde la telefon.

VALERIE (Valérie-Lagrange). Bună ziua, iubitule. Ce mai faci? Ai trac... nu-i așa? Eu, deloc. Știi... o să privesc plecarea la televiziune. Da, da, da, numărul doisprezece? Da, o să te urmăresc tot timpul. Da, da, îl duc... îl duc pe Antoine mîine la mama. Da, voi fi acolo mîine la sosire. Nu, nu, mi-e bine, știu, m-am cam obișnuit și apoi... (Zgomot de avion) da, ah, nu, nu... mi-e foarte bine. Știi, o să fiu cu tine tot timpul, tot timpul, în fiecare clipă, pînă la capăt. Te iubesc Jean-Louis, te iubesc.

Le Mans — plecarea în cursa de „24 ore” — urmare flash-back

Culoare sepie tot timpul secvenței.

Gros-plan al lui Jean-Louis în ținută de pilot al garajelor Ford. Zgomote de ambianță înaintea cursei. Plan general: este împins un bolid. Mecanicii fac un ultim control al motorului (contra-plan/jeu gros-plan al motorului) și împing vehiculul spre alinierea celorlalte mașini, care stau toate gata să ia startul în cea mai celebră dintre competițiile automobilistice. Diferite planuri generale de ambianță: un panou rutier indică pista de la Mans, piloții, mașinile, mulțimea printre care numeroși fotografi amatori, tribuna oficială, mecanicii și reîntoarceri frecvente în gros-plan ale lui Jean-Louis, cam nervos și privindu-și în permanentă cronometrul. În timp ce speakerul vorbește din off, gros-plan (ușor contra-plan/jeu) al lui Jean-Louis care-și trage mînușile și-și pune casca. Plan general al anfiladei de mașini staționate în spic de grâu și, în fața lor, de cealaltă parte a pistei, piloții care se așează la locurile lor, numerotate. Mulțime. Agitația mecanicilor, juriului, poliției. Gros-plan al unui orologiu-cronometru ce indică ora 16 fără un minut.



Pe culoar Valérie așteaptă, speriată. Chirurgical încercă să o liniștească...

SPEAKERUL, din off. În nici un caz, motoarele nu pot porni înaintea opririi absolute a tuturor motoarelor. S-a înțeles? Sînteți rugați să vă reluați locurile de start. Steagul tricolor este purtat de doi cercetași. Bravo! Evident, cer evacuarea completă a pistei... Plecarea într-un minut... Se desfășoară drapelul tricolor... încă treizeci de secunde... Atenție... Pa-tru secunde...

Contra-plonjeu (plan apropiat) peste Jean-Louis care-și pune casca, apoi cercetează mulțimea (are ochelari albi). Plan al celor trei oficiali, în mijlocul pistei, care agită steagul... îi apleacă. Plonjeu general asupra piloților care străbat pista alergînd ca să se urce în mașini. Zgomot infernal: pornesc bolidele. Enchaîné, noapte peste bolidele care...

Apartament Jean-Louis și Valérie

În prim plan spatele unui fotoliu în care stă Valérie cu fața la televizorul care-i retransmite start-ul în cursa de la Mans. (Culoare sepie, cu excepția ecranului TV, care e în alb și negru).

SPEAKERUL, din off... atacă acum prima tură. Nu vă putem comunica nici un nou amănunt al acestei curse care se anunță absolut senzațională. (Contra-cîmp: Valérie cu fața la noi fumează privind la televizor). Pot să vă spun doar că în clipa asta milioane de telespectatori stau ca și Dvs. în fața aparatelor și privesc prin Euroviziune cursa, pe care o vor privi fără îndoială timp de douăzeci și patru de ore. De altfel vă dau de pe acum întâlnire pentru astă seară la ora 22, pentru o altă emisiune tot prin Euroviziune și cred că atunci cursa va fi oarecum mai conturată. Pe curînd...

Pista de la Mans - noapte

Plan general: bolidele, cu farurile aprinse, trec prin fața noastră. O ambulanță înaintează în viteză pe marginea pistei. Ușor panoramic pentru a o urmări, pînă cînd se oprește lîngă un post Dunlop. Mecanici se agită în jurul unui trup culcat la pămînt, nu departe de un bolid răsturnat. Doi brancardieri transportă corpul în ambulanța care pornește de îndată în viteză. Sirenă și zgomotul motoarelor celorlalte bolide care trec prin fața noastră ca un fulger.

Bloc operator

Plan general: chirurghi, asistenți, infirmiere se agită în jurul unei tărgi care este împinsă spre masa de operație dominată de lampa scialitică. Zgomot de motoare ale mașinilor care aleargă pe pista din apropiere. Corpul lui Jean-Louis este urcat pe masă (el, continuă să fie îmbrăcat în combinezonul Ford de pilot). Plan apropiat al chipului său lipsit de viață. Chirurgul se apleacă, îi întoarce capul ca să vadă mai bine firișoarele subțiri de sînge care ies din ureche și din ceafă. Panoramic în jos și nou plan, aparatul în locul rînitului: chipurile chirurgilor în contra plonjeu se apleacă.

Exterioare - noapte

Plan general, în plonjeu, al pistei pe care bolidele continuă să alerge cu mare viteză. Apoi plan apropiat al Valériei văzută prin pare-brise-ul mașinii pe care o conduce cu febrilitate.

SPEAKER—RADIO, AUTO, din off. În prezent automobilele Ferrari sînt în capul coloanei. După cum știți, adineauri alergătorul Jean-Louis Duroc a avut un accident. Acum cîteva minute, pe partea dreaptă a tribunelor... accident care pare a fi, de altfel, foarte grav... de vreme ce Jean-Louis Duroc a fost transportat de urgență la blocul operator al circuitului Le Mans.

Zoom înainte pe Valérie... și plan al unui panou luminat de faruri și văzut prin pare-brise: „Le Mans cursă automobilistică a celor 24 de ore”.

SPEAKER-urmare. Încă nu și-a recăpătat cunoștința. Vă vom ține desigur la curent cu starea lui, dar pentru moment e pe masa de operație. Este tot ce ni s-a comunicat.

Bioc operator și culoarul ce duce la el

În gros-plan mîinile chirurgilor care operează... apoi culoar, în plan apropiat picioarele încălțate cu cizme ale Valériei: se plimbă de colo pînă colo. Plan apropiat al ei, spri-

BAROUH ȘI APARENȚELE

Barouh? O apariție stenică, sportivă, băiat bun, gen Lelouch. Poate că de asta l-o fi ales pe el în film — își spun cei ce iubesc mult „Un bărbat și o femeie”. Poate și pentru vocea gravă și senzuală, tocmai bună de legănat amorul idilic...

„Apogeul acestei neînțelegeri — comentează Express-ul din Mai '70 — l-a atins „Un bărbat și o femeie”, genial roman-foto. Cînd proiectoarele s-au stins, Barouh s-a căsătorit cu eroina, Anouk Aimée, de-adevăratea... A scris o încîntătoare melodie pe muzica lui Francis Lai care se înalță spre culmile „Hi-paradeilor” internaționale: Cha-bada-bada, nos eours y eroient, encore une fois...”

Ce altceva mai așteptăm de la Barouh? Ce altceva mai așteptăm de la Lelouch, decît să nu ne distrugă această imagine ideală, liniștitoare de băiat bun care suride, face amor, filme și delicioase „Cha-bada-bada-uri”. Și totuși nici Lelouch și nici Barouh nu sînt în realitate cum i-a creat legenda.

Lelouch face filme din ce în ce mai necomerciale (ultimul, „Viață, dragoste, moarte” de loc liniștitor), iar Barouh iese brusc din combinația Saravah, tocmai cînd mergea mai bine, se desparte de Anouk Aimée și — după luni de somaj — reușește să re-lanseze cu ajutorul lui Yves Montand un cîntec al lui mai vechi, „Bicicleta”. Apoi Brigitte Fontaine îi interpretează la radio o altă compoziție, oarecît de „liniștitoare”: „E frig în lume, asta începe să se știe... dar n-aveți teamă, nu se poate întîmpla nimic grav. Totul nu-i decît muzică și cuvinte, totul e acolo la radio, puțin zgomot ca la radio, nu vă temeți...” Așa să fie?

Dacă ascultați acum din nou în această perspectivă „Cha-bada-bada-ul”, și vedeți chipurile pitorești din „Un bărbat și o femeie”, nu vă ia cu puțin frig cînd știți cîtă amară osteneală își dau și Lelouch, și Barouh, și Trintignant, și Anouk Aimée să ne asigure că îndărătul imaginilor gentil-surizătoare nu se ascunde, doamne ferește, tragicul vieții?



Jinindu-și fruntea de zidul alb al culoarului. Contra-plonjeu ușor al culoarului în anfiladă: o infirmieră trece pe lângă Valérie, mergând foarte repede. Zoom înainte peste Valérie, cu chipul neliștit, cu ochii încercânați. Plan american larg al ei, cu spatele la noi, în timp ce merge, ținându-și poșeta cu mâinile la spate. Plan apropiat al ei șezând și fumând cu nervozitate, apoi privindu-și mâinile și crispându-și mușchii obrazilor. Din nou culoarul în anfiladă: Valérie privește buimacă agitația asistenților și a infirmierilor care nu-i dau nici o atenție. Plan apropiat al ei cu privirea rugătoare, cu ochii și mai încercânați. Culoarul în anfiladă. Valérie șezând. Valérie în picioare. Valérie lângă zid, când sprijinită cu spatele, când lipită cu fruntea. Foarte gros-plan al mâinilor ei pe care le agită cu febrilitate. Plan al ușii blocului operator și panoramic pentru a o cadra pe Valérie șezând în fața ușii, cu privirea fixată pe clanță. Plan general al culoarului. Valérie umblă.

Reluarea aceluiasi plan: Valérie mereu în așteptare pe culoar. Ușa blocului operator se deschide, în sfârșit. Valérie înnebunită se lipește de zid, în timp ce apare căruciorul împins de un asistent, apoi de infirmiere. Căruciorul înaintează spre noi, mai repede decât travelling-ul înapoi, în așa fel încât să poată fi cadrat capul inert al lui Jean-Louis, în mare parte ascuns de pansamente. În arriere plan, Valérie urmează convoiul, cu pasul sacadat și cam clătinat. Chirurgul se apropie de ea, o ia de braț ca s-o împiedice să mai meargă. Ea are privirea rădăcită, pierdută, buza îi atârână. Plan american al chirurgului care-i vorbește și al ei... în timp ce intervine vocea speakerului de la radio:

SPEAKERUL, din off. Ora opt dimineața și hora infernală continuă fără nici o schimbare. În cap, trei Ferrari. În timpul nopții, care a fost cu deosebire dramatică, mașinile n-au încetat să se facă fărîme... și au fost înregistrate mai mult



— Ascultă... Azi, la Deauville, Jean-Louis Duroc a întâlnit o tânără pariziană...

de 50% abandonuți, printre care, desigur, cel al lui Jean-Louis Duroc... al lui Jean-Louis Duroc a cărui dramă ați urmărit-o împreună cu noi.

Zoom înainte asupra Valériei a cărei deznădejde mută pare să fi atins limita suportabilă. Abia se ține pe picioare, se sprijină de perete și plînge.

SPEAKERUL, urmare din off. După cum știți a stat trei ore pe masa de operație. Dar ceea ce nu știți este că în timp ce Jean-Louis Duroc continuă să se aștepte în comă, s-a întâmplat o altă dramă care-l privește direct. Într-adevăr, dar acum trebuie să mă-ntrerup o clipă, căci îl văd pe Graham Hill care s-a oprit să-și facă plinul de benzină. Graham Hill continuă să

fie în cursă și își păstrează atu-urile. Cum vă spuneam o dramă s-a petrecut chiar în culisele spitalului, în culisele blocului operator.

Deodată, Valérie își întreprinde spatele, desprinzându-se din brațele chirurgului, se năpustește spre noi ca o nebună, lovind o infirmieră în drumul ei.

SPEAKERUL, urmare din off. Soția lui Jean-Louis Duroc a sosit chiar în noaptea asta la spital și a aflat din gura medicilor starea deosebit de alarmantă în care se află soțul ei.

Pista de la Mans — exterior în zori

Plan general în plonjeu al pistei, pe care bolidele își continuă goana. Plan mai puțin general cadrînd mașinile ce trec pe sub un cauciuc publicitar Dunlop. Pe ultimele cuvinte ale speakerului, plan apropiat al unui ecran de televiziune ce retransmite cele „24 de ore”. În josul ecranului, cifrele orare ale căror secunde defilează cu repeziciune.

SPEAKERUL, urmare din off... Și atunci, acolo, s-a întâmplat un lucru înspăimîntător, un lucru groaznic. Nervii doamnei Duroc, și așa foarte încercați de această cursă și de accidentul soțului ei, nervii ei, cum spuneam, au cedat... și noi am aflat adineauri dintr-o indiscreție... că doamna Duroc și-a pus capăt zilelor. Nu știm încă în ce împrejurări.

Sfîrșitul flash-back-ului.

Automobil Jean-Louis — noapte

Plan apropiat al Mustang-ului: pare-brise-ul din față văzut din exterior, cu ștergătoarele în mișcare. Plan apropiat al Annei cu chipul îndurerat. Panoramic pentru a-l cadra pe Jean-Louis care conduce cu nervozitate, apoi după un timp, își privește, trist, vecina. Plan al celor doi. Anne întoarce capul. Plan apropiat al lui Jean-Louis, luat mereu din față: rafale de ploaie se năpustesc pe pare-brise. Mașina se oprește.

JEAN-LOUIS. Voi lipsi toată săptămîna. Vreau să particip la raliul de la Monte-Carlo. Cum mă întorc (schitează un suris)... Montmartre 15—40.

ANNE, coborînd din mașină. Atunci, bună-seara.

JEAN-LOUIS. Bună-seara.

Ea coboară din mașină. Panoramic pentru a o cadra în picioare în fața mașinii care pornește imediat. Imaginea rămîne asupra ei, care stă visătoare, o clipă... apoi ecran negru.

Apartament Jean-Louis

Ecran negru: se deschide o ușă și, cu spatele la noi, Jean-Louis intră în camera sa (negru și alb, peliculă color) își scoate paltonul și se apropie de patul unde doarme o tânără femeie, Yane... Apoi el își îndreaptă umerii și aprinde lampadarul. Tânăra femeie pare că se trezește (plan semi-general al camerei).

YANE (YANE BARRY). Cît e ceasul?

După ce-și privește ceasul, el se așează pe pat lângă ea, care rămîne întinsă.

JEAN-LOUIS. Unu și cinci.



Anne, script-girl,
discută cu regizorul. (din film)

YANE. Ai călătorit bine? Ce face băiatul?

JEAN-LOUIS. Bine.

YANE. Și tu?

JEAN-LOUIS. Bine. (Un timp). Am o veste proastă pentru tine.
Ea ridică abia perceptibil capul spre el.

YANE. Nu mi-ai găsit scrinul? N-ai căutat bine.

JEAN-LOUIS, stînjinit. Ba da, ba da, te rog să mă crezi... Am cî-
lîndat pe la toți anticarii din Deauville... dar n-am găsit nici
un scrin Ludovic XV.

YANE. Cu atît mai rău. (Un timp). Nu te dezbraci?

JEAN-LOUIS. Asta fac.

Se ridică și în panoramic îl urmărim pînă la ușa băii. Intră;
este văzut (din fundul culoarului în anfiladă) în baie.

YANE, din off. Cînd îmi faci cunoștință cu fiul tău?

JEAN-LOUIS. Cînd va fi destul de mare ca să te seducă.

YANE, din off. Știi, i-aș putea fi o bună mamă.

JEAN-LOUIS. Da, știu... da.

YANE, din off. Ia spune-mi, ai început acum să ieși cu cîte două
deodată?

Jean-Louis revine spre noi și se apropie de pat, desfăcîndu-și
gulerul de la cămașă. Ea continuă să stea culcată.

JEAN-LOUIS. Cine ți-a mai spus-o și pe asta?

YANE. „Auto”... Auto — treaba... asta.

Jean Louis se uită pe noptieră și ia o revistă.

JEAN-LOUIS. „Sport-auto”?

YANE. Da.

El se așează în fotoliu lîngă pat și răsfoiește.

JEAN-LOUIS. Ah! Ah!... La ce pagină?

YANE. Douăzeci și nouă.

JEAN-LOUIS. E adevărat.

Flash pe fotografia din revistă (fotografie în culori) care
ni-l înfățișează împreună cu co-echipierul său într-o ma-
șină-Formula 1, cu două fete nostime și blonde.

JEAN-LOUIS. N-ai citit totul, ascultă... „Astăzi, pilotul automo-
bilist Jean-Louis Duroc a întîlnit o tînră pariziană la Deau-
ville. (Șovăie o clipă, înainte de a continua să improvizeze.)
Au petrecut toată după-amiaza împreună. Au luat masa îm-
preună... și au făcut, tot împreună, patru sute de kilometri...
Acum o jumătate de oră și-au luat rămas bun...”

YANE, ridicîndu-se într-un cot, înspre el. De ce-mi spui toate
astea?

JEAN-LOUIS. Pentru că ăsta e adevărul... „Sport-auto” spune
întotdeauna numai adevărul...

Reims — plecare în raliul de la Monte-Carlo

Plan apropiat al unui muzicant din Garda Republicană și
panoramic peste orchestră și peste mulțimea în arrièrè-plan.
Muzică puternică. Dirijorul bate măsura. Plan semi-ge-
neral al motocicliștilor cu căști pe cap, al poliției; se dau
instrucțiunile unui șofer gata să pornească.

SPEAKERUL, din off. Aici Reims... Reims... capitala internațio-
nală a șampaniei, care pentru o seară va deveni capitala mon-
dială a automobilului în startul celui de-al 35-lea raliu de la
Monte Carlo... care se anunță a fi unul din cele mai anevoioa-
se din pricina dificultăților atmosferice pe care le cunoașteți
desigur.

În timp ce speakerul vorbește, planuri diverse: un automo-
bil la semnalul juriului pornește. Panoramic pe un plan
apropiat al roților. O mașină D S Citroën demarează la
rîndul ei. O altă mașină (Austin) trece în prim-plan și go-
nește. Numeroase planuri ale mașinilor care așteaptă or-
dinul de plecare. Plan american al lui Jean-Louis care dis-
cută cu mecanicii.

SPEAKERUL, urmare, din off. În clipa în care vă vorbesc, alți
concurenți se pregătesc să plece din Oslo, din Minsk, din
Londra, din Atena, din Lisabona, din Hamburg. Sînt 273 în
total... și printre acești 273 de concurenți se numără, bine-
înțeles, și Jean-Louis Duroc, al cărui Mustang numărul 184
tocmai se oprește în fața noastră....

Plan al unui Mustang alb cu nr. 184 care frînează în fața
juriului, înainte de a primi semnalul de plecare.

SPEAKERUL, din off... și se pregătește să ia startul în câteva secunde. Jean-Louis Duroc va împărți volanul cu co-echipierul său Chemin...*)

Muzică leit-motiv pe planul general al unei șosele; ecranul este străluminat de farurile unei mașini care se năpustește asupra noastră. Mustang-ul 184 trece prin fața noastră (panoramic) și gonește cu toată viteza. Efecte de faruri și alte planuri mai rapide, dar similare.

Străzi din Paris — ziua

Culori normale: plan semi-general al unui chioșc de ziare. Anne cumpără „France-Soir”, „L'Equipe” și alte câteva publicații sportive. Este reluată în plan american, cu fața la noi (travelling înapoi) mergind pe stradă și citind „L'Equipe”. Insert din gazetă, pe care putem citi: „Încrederea domnește în clanul Ford”.

Reîntoarcere la sepie: pe planul general al unui viraj foarte strâns. Trece Mustang-ul... apoi un Austin, apoi un ID.

Culoare: Patru cămile înaintază, tacticos, în deșert. (**)

Sepia: Din nou virajul luat în mare viteză de un Major Renault.

Culoare: Plan mai general al deșertului și al celor patru cămile. (***)

Sepia: Mustang-ul aleargă pe o șosea.

Culoare: Contra-plonjeu apropiat al capului unei cămile.

Sepia: Un alt viraj ușor înzăpezit: un ID, cu aripa stângă smulsă, trece în mare viteză. Mustang-ul trece la rîndul său și ajunge din urmă ID-ul.

Culoare: plan american strîns al Annei care, îmbrăcată în canadienă de lucru, cu ochelari negri, supraveghează o filmare avînd în mîini decupajul regizoral.

Sepia: profil apropiat al lui Jean-Louis în ținută Ford, conducînd. Mare plonjeu general dominînd un drum de munte: mașina se cațără cu viteză...

Culoare: o cameră pe un cărucior, cu operatorul șef și cadratorul. Anne se apropie de tehnicieni. Asistenți împing căruciorul lateral ca să poată urmări mersul cămilelor, ce trec prin fața noastră în prim plan.

Sepia: drum înzăpezit și strălucind sub soare: mașinile se dublează.

Culoare: Plan apropiat al Annei potrivindu-și ochiul la vizorul camerei.

Sepia: Mustang-ul (în plan general) urcă un drum înzăpezit.

* Pentru anecdotica filmului e bine să știm că Jean-Louis Trintignant a participat realmente la raliul de la Monte Carlo. Cit despre Chemin, e vorba de Henri Chemin, directorul competițiilor firmei Ford-Franța. Acesta din urmă și-a păstrat gustul pentru mediul artistic, de vreme ce, pentru raliul din 1967-1968, și-a ales ca co-echipier pe vedeta cîntecului francez, Johnny Hallyday.

** Conform obiceiului nostru, schimbările bruște de locuri pentru planurile foarte scurte sînt indicate cu puncte-puncte.

*** E vorba de marea de nisip de la Ermenonville, unde a fost turnată o precedentă secvență a filmului, aceea a flash-back-ului western.

Culoare: Anne la vizor face un semn și operatorul șef intră în cîmp ca să privească la rîndul său prin vizor.

Sepia: un viraj foarte înzăpezit, depășit cu suplețe și în foarte mare viteză de un Mercedes.

Culoare: operatorul șef și Anne discută (fără sunet) lîngă aparatul de filmat.

Sepia: plan apropiat al profilului lui Jean-Louis cu casca pe cap, conducînd. Apoi plan al lui Jean-Louis alături de Chemin care conduce la rîndul său, Jean-Louis supraveghează caietul de indicații asupra drumului. Plonjeu peste Jean-Louis.

JEAN-LOUIS. Drept înainte, stînga imediat.

CHEMIN, din off. Da.

JEAN-LOUIS. Drept înainte... stînga, scurt...

CHEMIN, din off. Da.

Plan general în afara mașinii al unui drum: o altă mașină cu farurile aprinse în cod, vine spre noi.

Culoare: Anne, lîngă tehnicieni, discută cu ei un plan.

Sepia: Jean-Louis, lîngă Chemin, își consultă în continuare caietul de drum.

Culoare: Anne umblînd în fața camerei (soare foarte frumos).

Se succed cinci schimbări similare, toate flash, culoare, apoi sepie.

Sepia: noapte, mașinile, trecînd în viteză, luminează cu farurile un panou pe care se poate citi: „Control”. Plonjeu asupra mecanicilor care trebăluiesc în jurul mașinii lui Jean-Louis și Chemin, în timp ce speakerul reia comentariul:

SPEAKERUL, din off:.... Ei bine, în clipa în care vă vorbesc aban donurile sînt deosebit de numeroase, pentru că din cele două sute șaptezeci și trei de mașini care au luat startul, n-au mai rămas decît optzeci. Au fost foarte multe accidente și foarte multe greutăți datorate condițiilor atmosferice care au transformat drumurile în adevărate patinoare. Este într-adevăr, cum spuneam adineauri, un iad. În prezent...

În timp ce speakerul vorbește, diverse planuri peste agitația nocturnă a mecanicilor de la postul de control. Un concurent poartă, se năpustește în ID-ul său și demarează. Este urmat de un Cortina-Consul. Numeroase alte planuri flash ale postului de control și, în sfîrșit, plecarea Mustangului.

Culoare: Anne pe platforma unui autobuz parizian (cameră în fața ei) care traversează Piața Concorde; în arriere plan se zăresc în fugă Piața Etoile la capătul Champs-Élysées-ilor, în anfiladă. Autobuzul se oprește. Anne coboară.

Sepia: Jean-Louis văzut de trei-sferturi față; este în tricou, cu ochelari albi și conduce. Ușor panoramic pentru al cadra pe Chemin, lungit pe bancheta din spate, dormind. Nou plan similar: mai întîi al lui Chemin, care conduce, pentru a-l descoperi apoi, în panoramic, pe Jean-Louis care picotește pe bancheta din spate.

Culoare: o stradă din Paris, plan apropiat al tarabei unei vînzătoare de fructe și legume. Anne intră în cîmp: chipul ei apare între fructe (portocale, lămii, roșii), în timp ce din off se aude zgomotul unei mașini care trece printr-o curbă și derapează.

JEAN-LOUIS, din off. Viraj scurt dreapta...

CHEMIN, din off. Da.

Anne își face cumpărăturile.

Sepia: plan apropiat al profilului lui Jean-Louis cu casca pe cap, conducând.

JEAN-LOUIS. Viraj scurt, stînga.

CHEMIN, Da.

Culoare: plan apropiat al Annei, imagine tulbure, înconjurată de florile unei tarabe.

JEAN-LOUIS, din off. Viraj....

Sepia: drum de noapte, trece o mașină cu toate farurile aprinse.

Străzi Paris — ziua

Culoare: Champs Elysées în anfiladă, avînd în arriere plan Arcul de Triumf din Piața Etoile. Anne pe aleea centrală vine spre noi în căutarea unui taxi. Începe un cîntec al lui Pierre... în timp ce Anne va continua să fie urmărită spre taxiurile ocupate sau „retrăgîndu-se la garaj”. Anne traversează apoi Champs-Elysées prin mulțime (panoramic)... O regăsim stînd pe o bancă de pe o stradă de lîngă Concorde; visează. Cîntecul este cîntat de Nicole Croisille.

CÎNTECUL, din off „Tu și eu,

Trăim în acest tîrg.

Inimile noastre de mult

Au luat ritmul ulițelor.

Printre toate privirile

Care se întîlnesc și curg,

Ale noastre, ca un făcut,

Au încetat jocul orbilor.

Astăzi, ești tu.

Astăzi, sînt eu.

Astăzi, dragostea

Ne-a luat de mîină

Și vai nouă dacă ne duce prea iute

De vreme ce tot ea ne asmute.

Să trăim cu nebunie

Tot ce viața ne îmbie.

Astăzi, ești tu.

Astăzi, sînt eu.

Și vai nouă dacă ne duce prea iute

De vreme ce tot ea ne asmute.

Să trăim cu nebunie.

Tot ce viața ne îmbie.

În timpul cîntecului, urmarea montajului paralel: diverse planuri ale ei, apoi, în sepia, ale Mustang-ului care trece un viraj. Apoi gros-plan (culoare) al Annei care visează. Gros-Plan al lui Jean-Louis cu casca pe cap (în sepia). Plan al Annei (culoare) în grădina Tuileries plimbîndu-se de-a lungul unui bazin în care se giuguiesc lebede. Sepia: mașini în zăpadă. Plan apropiat al lui Jean-Louis, citind caietul de drum, apoi conducînd. Culoare: plan mijlociu al Annei cu fața la noi, stînd într-un salon de coafură. Stă sub cască și citește cu mare interes, se pare, o revistă care poartă titlul „Motoare”. Sepia: un post de control sub zăpadă: zgomot mare de mașini care trec; se cadrează un panou luminat de faruri: „ATENȚIE! POLEI”.

Plan general, în sepia însorit, al Monte-Carlo-ului: mulțimea așteaptă sosirea raliului. Intervine din off vocea speakerului în timp ce diferite planuri scurte înfățișează: gros-planul unui concurent care scoate brațul prin geamul mașinii și salută mulțimea. Plan apropiat al lui Jean-Louis, în Mustang, răspunzînd unui ziarist de la radio care-i în-

ține un microfon portativ. Plan al piloților care-și îmbrățișează nevestele... sau poate nu nevestele. Plan apropiat al lui Jean-Louis coborînd din Mustang, apoi al lui Chemin. Diverse planuri de piloți avînd printre ei pe Chemin și Jean-Louis. Apoi Jean-Louis se urcă în Mustang, salută mulțimea și se duce să gareză automobilul. Flash asupra mulțimii, asupra gazetarilor cu creioane sau aparate Leica în mîini. Pe finalul textului spus de speaker, plan semi-general (foarte ușor contra-plonjeu) asupra înmînării cupelor celor învingători.

SPEAKERUL, din off. Ei bine, iată un sfert de oră de cînd a sosit ultimul concurent, cel de-al 42-lea ca să fim mai exacti, pentru că doar patruzeci și două de mașini au izbutit să ajungă la Monte-Carlo. Ați înțeles deci greutatea acestei probe care i-a obosea atît pe piloți cît și pe mecanici. Monte-Carlo, după cum știți, este capitala jocurilor. Ei bine, în astă seară Monte Carlo va fi capitala automobilului. Am fi dorit să vă putem arăta imagini cu prințul și prințesa de Monaco; din păcate, ei n-au putut asista la sosirea raliului pentru că se află la sporturile de iarnă. Deci nu ei au fost aceia care au înmînat trofee învingătorilor... care nu sînt adevărații învingători pentru că, știți bine, că Makinen și ceilalți alergători pe mașini Cooper, ar fi trebuit în mod firesc să triumfe.

Apartamentul Annei

Ecran negru, apoi plan general al salonului Annei care stă în fața televizorului; ea este în amorsă, și pe ecran cu fața la noi se desfășoară reportajul TV cu sosirea raliului.

SPEAKERUL TV, urmare.... un amănunt al regulamentului i-a împiedicat. E regretabil, desigur... dar toate astea se vor uita, cred, în astă seară, în cursul seratei care va fi oferită concurenților la Sporting-Club care este...

Contra-cîmp: Anne cu fața la noi stînd în continuare în fotoliu în fața televizorului ce se află în afara cîmpului. Fu-

— Alo! Domnișoară, aș vrea să trimit o telegramă la Monte Carlo...



mează și la telefonul (ușor zoom înainte pentru a o cadra în plan mai apropiat.)

ANNE. Alo! Domnișoară, aș vrea să trimit o telegramă la Monte Carlo. (Un timp) Da, mulțumesc. (Un timp. Zgomote de la televizor). Alo, da, cu Monte Carlo. Domnul Jean-Louis Duroc... Duroc cu C. (Un timp) Da, tocmai, domnișoară. Nu știu adresa... Da, vă rog să mă iertați, dar e ușor, e un alergător... a concurat în raliul de la Monte Carlo. O da! Ați fi foarte drăguță. (Un timp) Da, da. Da, permanența, e foarte bine așa. Bun, atunci... (șovăind) „Bravo! Te-am văzut la televizor. Anne” Nu, nu, nu... așteptați, aș-



— Anne Gauthier, vă rog, doamnă...
— A doua, la stînga.

teptați... „Bravo! Te iubesc. Anne”. Da, așa e bine, da. Montmartre 15—40... Domnișoară... (continuă din off pe un plan general aerian asupra golfului din Monte Carlo, culoare albăstru înțunecat, tot golful iluminat). În cît timp ajunge? (Un timp). Mulțumesc.

Cabaretul de la Sporting-Club Interior noapte

Plan general al cabaretului (toată această scenă este văzută în albastru). În prim plan, perechi în ținută de seară, la mese; pe scenă, un grup de girls dansează. Zoom înainte

asupra dansatoarelor și panoramic înspre perechile (smokinguri și rochii lungi) care dansează. Mereu în plan general este urmărit, în panoramic, un maître d'hôtel care se strecoară printre dansatori și se oprește lângă masa unde se află Jean-Louis, Henri Chemin și câțiva prieteni, bărbați și femei, toți în ținută de seară. Maître d'hôtel îi întinde o tavă lui Jean-Louis, tavă pe care se află telegrama. Jean-Louis o ia, o desface, o citește și punând-o imediat în buzunar, se ridică scuzându-se față de prietenii săi. Prin panoramic invers este văzut Jean-Louis croindu-și drum spre ieșire.

Holul de la Sporting-Club

Plan general: Jean-Louis se îndreaptă, în goană, spre biroul de recepție, îi cere groom-ului să pregătească nota și revine spre noi alergînd și scoțîndu-și halna de la smoking. Contra-cîmp: se năpustește spre culoarul care duce la camere.

Exterior — noapte

Plan general orientat spre o stație-service BP și drum de noapte (ecran negru și alb pe peliculă color, foarte ușor albăstruie). Același Mustang din raliu, murdar, frînează în fața stației de benzină. Jean-Louis coboară și, nevăzînd pe nimeni, claxonează nervos, apoi se hotărăște să meargă spre clădirea luminată. Zgomot de mașini care trec pe șosea și flash pe farurile lor. Jean-Louis încearcă să deschidă ușa de sticlă prin care se poate distinge pompistul dormind. Ușa e încuiată. Jean-Louis bate. Pompistul se deșteaptă, își ia pledul de pe picioare, își pune casceta, se ridică și vine să deschidă. Ieșind, alături de Jean-Louis, se scutură din pricina frigului.

JEAN-LOUIS. Bună seara, te rog să mă ierți că te deranjez pe frigul ăsta.

(Împreună se îndreaptă spre mașină)

POMPISTUL (Paul le Person) Da! Cam răcoare, hm? Da! Nu s-ar putea spune că ne cam răsfătă, de la o vreme... Super sau obișnuită?

JEAN-LOUIS. Super... Fă-mi plinul.
Pompistul lângă pompa de benzină. Jean-Louis îmbracă paltonul pe care-l ia din mașină.

POMPISTUL. Plinul?

JEAN-LOUIS. Da.

POMPISTUL. Hm! Plinul... E cam... cam neplăcut, nu cade niciodată pe o socoteală rotundă... Știți, noi, cu bănuții, în fiecare dimineață sîntem obligați să facem totalurile... Știți, cînd pică pe bănuți, înțelegeți... după aia, ca să aduni bănuții...

JEAN-LOUIS. E în regulă, dăm de cinci mii.
Pompistul se apropie de rezervor cu pompa. Alături de el, Jean-Louis îl privește cum umple. Pompistul se oprește și-l privește fix pe Jean-Louis.

JEAN-LOUIS, arătîndu-i capacul. Știi, se înșurubează.

POMPISTUL. Da, dar... Știți... Țigară!

JEAN-LOUIS, zdrobind-o de pământ. Gata.

Jean-Louis se învîrte în jurul mașinii, verifică în trecut și foarte distrat cauciucurile, în timp ce dialoghează cu el însuși. Apoi revine spre pompist.

JEAN-LOUIS, voce interioară. E frumos, totuși, să trimiți o telegramă ca asta... Trebuie să ai curaj, nu?... E drept, nu? E formidabil ca o femeie frumoasă... să-ți trimită o telegramă ca asta... E minunat! Eu n-aș fi făcut niciodată o treabă ca asta. E nemaipomenit din partea unei femei, e nemaipomenit! Ce curaj!

.....
Drum, noapte: plan apropiat al lui Jean-Louis văzut din față prin pare-brise-ul ale cărui ștergătoare sînt în acțiune din pricina ploii.

JEAN-LOUIS, voce interioară. Bun, dacă o țin în medie așa, ajung la Paris pe la... pe la orele șase, șase și jumătate. (Un timp) Șase, șase jumate, va dormi, fără îndoială, iar eu ce fac? Mă duc într-o circiumă, îi telefonez de-acolo. Ea e acasă... O femeie care-ți scrie într-o telegramă: „Te iubesc” (zoom ca să-l cadreză într-un plan mai apropiat), te poți duce la ea. Oh! Desigur! Da', de ce să mă duc la ea?... Aiurea! Deci mă duc la ea... Habar n-am la ce etaj locuiește, trebuie să trezesc portăreasa... Și-atunci portăreasa o să-mi spună: „Nu-i acasă”; sau poate: „Nu puteți urca la ora asta”. O să-i spun: „Doamnă, iertați-mă, dar am făcut cinci mii de kilometri cu mașina... (schitează un mic suris) Șase mii... cu drumul de înapoiere, fac șase mii. Am făcut șase mii de kilometri cu mașina, ca s-o văd, doamnă, vă rog să mă iertați, dar urc”. Urc, sun o dată, de două ori... Ba nu, sun o singură dată, nu trebuie s-o enervez. (În afara cîmpului trece o mașină în sens invers; zgomot și efect de faruri.) Sun o dată. Durează mult pînă se scoală... Poate nici nu deschide, sau spune: „Cine-i acolo?” Și-atunci îi spun... ei bine, îi spun... oh! Nu, nu pot să-i spun: „Jean-Louis, tatăl lui Antoine”. Îi spun: „Tatăl lui Antoine”... Da, așa mai merge. (Zoom înapoi, pentru a-l cadra ca la începutul planului). „Cine-i acolo? — Tatăl lui Antoine”. Și-atunci... (Zgomotul unei alte mașini)... Ea deschide și ne trezim față-n față. (Nou zoom înainte asupra lui și un timp de tăcere). Evident, ea e stîmjenită, mi-a trimis doar o telegramă așa: „Te iubesc”. ... (zgomot de mașină)... E stîmjenită; e stîmjenită, e normal... (zoom înapoi). E acasă... și e stîmjenită... îmi zice: „Mă duc să fac o cafea”. Asta-i... (reluîndu-și gîndul, foarte satisfăcut de el însuși). „Ai făcut un drum lung, să-ți fac un pic de cafea”. Și-atunci, plec. (Zoom înainte). Nu, ce naiba, trebuie să spun și eu ceva, sînt caraghios, sînt de-o lașitate. Și-atunci, îi spun... Ași! Trebuia să mă opresc la Avignon să-i trimit o telegramă. Da, asta-i, ba nu! Nu, nu... Dacă vine un poștaş și o trezește la ora șase fără un sfert... și eu la ora șase, e o tîmpenie. Nu, între timp adoarme iar, se trezește prost dispus... Nu. Toate astea sînt stupide. În sfîrșit. Din fericire am... (primele note ale motivului muzical)... mai am cîțiva kilometri ca să nascocesc ceva.

Plan general exterior al unei șosele naționale în anfiladă, mărginită de copaci. Timpul este cenușiu, întunecat (noapte albăstruie). Travelling înainte cu aparatul în mașină care cadrează șoseaua văzută prin pare-brise: cu spatele la noi (și deci înainte) o mașină DS în mare viteză semnalizează din stînga (punct roșu în acest ansamblu albăstrui) și dublează un automobil. Plan mijlociu al lui Jean-Louis din profil, conducînd în timp ce se bărbiereste (culoare normală începînd de la acest plan, pentru că prin geam se poate distinge soarele care răsare). Plan al unui panou rutier:

PARIS

MELUN

ETAMPES

Travelling lateral asupra cîmpiei văzută prin geamul mașinii: răsare soarele. Muzică și cor. Plonjeu strada Lamarck asupra mașinii care frînează în fața numărului 14. Jean-



În umbra noastră mereu va rămîne...

...în numele iubirii, un gust al nemuririi...



Louis dă năvală spre ușă, sună și intră. Este cadrat din exterior (anfiladă holul imobilului) în timp ce bate la ușă de sticlă a portăresei.

JEAN-LOUIS, în ușă. Anne Gauthier, vă rog, doamnă.

PORTĂREASA, din off, adormită. A doua, la stînga.

JEAN-LOUIS. Mulțumesc.

Se repede pe scară și iese din cîmp. Panoramic (plus travelling) în sus, de-a lungul zidului clădirii ca să se oprească la o fereastră de la etajul doi, apoi panoramic invers ca să recadreză, văzută din exterior, ușa portăresei. Jean-Louis apare și bate din nou.

JEAN-LOUIS. Iertați-mă doamnă, nu e nimeni la doamna Gauthier.

PORTĂREASA, din off. Ce să faci! Nu-mispune întotdeauna unde se duce.

Dezamăgit, Jean-Louis se îndepărtează, își ia o țigară, o aprinde, apoi se hotărăște din nou. Revine, dar înainte de a bate, își umflă pieptul.

JEAN-LOUIS, cu o voce puternică. Polițial

PORTĂREASA, din off. Gred că s-a dus să-și vadă fetița la Deauville.

JEAN-LOUIS. Mulțumesc, doamnă.

...dă buzna spre mașină, se urcă și demarează de îndată. Cor cîntînd leit-motivul.

Mare plan general, ziua, asupra cîmpiei, cu un ușor plonjeu: Mustang-ul gonește cu mare viteză. Scurt panoramic pentru a-l urmări.

Pensionul din Deauville

Plan mijlociu al ușii care se deschide, lăsînd să treacă directoarea, urmată de Jean-Louis.

DIRECTOAREA. Am fost uimită cînd v-am văzut. V-am zărit aseară la televizor, la radiul de la Monte Carlo. A fost bine, Coboară treptele.

JEAN-LOUIS. Credeți deci că dacă mă duc acolo am șanse să-i găsesc? (iese din cîmp)

DIRECTOAREA. Oh, da, da, da, desigur. După pontonul cel mare, știți unde?...

JEAN-LOUIS, din off. După... aha! Da, da, ă... ă... ă... dacă se întorc în timpul cît îi caut eu, rugați-i să mă aștepte. Jean-Louis este reluat în timp ce se urcă în mașină.

DIRECTOAREA. Da ... neapărat, neapărat.

JEAN-LOUIS. La revedere, doamnă.

DIRECTOAREA. La revedere și pe curînd.

El demarează. Zoom înainte spre directoarea care urcă încet spre ușă de la intrare.

Exterioare Deauville — ziua

Ziua este cezoasă, cerul înnoată. Marea, verzuie (culori normale, voite terne). Planul Mustang-ului 184 condus de Jean-Louis; privește la dreapta și la stînga. Plan semi-general și

plan lateral pentru a urmări mașina care se îndreaptă spre o piață a orașului. Întoarce în direcția coastei. Plan american al lui Jean-Louis în picioare pe pasarella care domină plaja și marea; cu mîinile în buzunare scrutează orizontul. Zoom înapoi pentru a-l cadra în plan general: aleargă spre mașină (în continuare pe pasarelă), se urcă și pleacă. (Traveling lateral).

Plaja văzută cu teleobiectivul, camera spre coastă: în prim plan, Anne și cei doi copii se amuză și nu observă Mustang-ul, în arriere plan, care frînează la zece metri de ei. Jean-Louis coboară și se joacă cu farurile în direcția lor. Anne se întoarce, copiii la fel. Cor pe leit-motiv muzical. Anne dă fuga spre Jean-Louis. Jean-Louis țîșnește spre ea, o ia în brațe și o învîrte, strîngînd-o tare la piept. Copiii fericiți sar în jurul lor. Plan semi-general în foarte ușor plonjeu asupra unui cîine ce zburdă pe plajă; el se apropie de valuri, apoi temător, fuge înapoi spre un bărbat care trece ținînd în mînă un băț în chip de baston.

Pensionul

Plan apropiat al automobilului; în arriere plan, peronul pensionului, unde cei doi copii și directoarea fac semne de rămas bun.

DIRECTOAREA. Atunci... pe duminică!

COPIII. La revedere, tată! La revedere, mamă!

Mașina pornește și iese din cîmp. Rămînem pe directoare și pe copii, care continuă să facă semne, voioși. Ușor zoom înainte asupra copiilor în momentul în care directoarea îi îndeamnă să intre în casă.

Plan general al plajei orientat spre cîinele care continuă să zburde, alergînd spre valuri și fugînd cînd acestea se apropie prea tare de el.

Camera de hotel

Avertisment: această lungă secvență (bobina nr. 10 în întregime) este ritmată de cîntecul lui Pierre Barouh „În umbra noastră”, ilustrat în montaj paralel de cuplul Anne și Jean-Louis culcați, goi, unul lîngă celălalt (ecran filtrat roșu-portocaliu) și de amintirile Annei despre Pierre (culori normale). Toate acestea, tot începutul (înainte de cîntec) se desfășoară într-o mare tăcere (ecran roșu-portocaliu) pe un gros-plan al Annei culcată; mîinile lui Jean-Louis mîngîietandru părul și obrajii Annei. El intră în cîmp (spatele gol): se strîng în brațe și se sărută cu pasiune. Diverse planuri ale chipurilor și mîinilor lor. Suspine. Extaz. Se sărută. Mîinile lor se întîlnesc, se strîng foarte puternic. Plonjeu apropiat al ei, cu fața la noi, al lui cu spatele... Extazul Annei pare să se șteargă, strălucirea din ochii ei dispăre, cînd, din off, se aude un ritm insolit, ca o violentă bătaie de inimă. Ea ascultă. Ochii i se micșorează, ecranul se tulbură*. Acompaniament de orgă.

* Exact în această clipă începe cîntecul ilustrat în montaj paralel. Ca să nu dăunăm lecturii (planurile fiind numeroase și scurte), vom da mai întîi textul cîntecului precedat de numerele care corespund planurilor descrise mai pe urmă.

- CÎNTEC PIERRE, din off: În umbra noastră
 Mereu va rămîne
 1 În numele iubirii
 Un gust al nemuririi.
 2 În numele iubirii noastre
 3 O umbră va rămîne
 4 Și astă umbră
 5 Cîți sori
 Au ars cerul nostru
 6 Ca s-o îngine!
 7 Cît timp trec acești sori
 8 O umbră va rămîne.
 Acești sori... sînt calzi, sînt duri
 9 Încît ne ard și ne mănîncă
 10 Încă... încă... încă...
 11 Au nume fără rezonanță:
 12 Iubire, respect, demență
 13 Încrederea și îndrăzneala
 14 Albastrul cărților cu Cosînzeana:
 15 Asta aștepti tu de la mine,
 Asta-i ce aștept eu de la tine,
 Ah! Ah! Ah! Ah!
 16 În umbra noastră
 Nu va înflori
 17 În zilele ce vor veni
 Decît dragoste măiastră.
 18 Chiar cu gîndul la ce-i rău
 O umbră va rămîne
 19 Și astă umbră-a noastră
 O mie de sori
 Cu un egal amor
 20 Nu o vor schimba.
 Căci din acești sori
 21 O umbră va rămîne.
 22 Acești sori... sînt calzi, sînt duri,
 23 Încît ne ard și ne mănîncă
 24 Încă... încă... încă...
 25 Au nume de care noi zîmbim
 E pasiune, e suspin
 26 E stîndard și e tandrețe
 27 E albastrul tinereții:
 28 E tot ce-mi va supraviețui
 29 E tot ce vreodată va trăi
 30 În umbra noastră....

Montaj paralel pe cîntec: toate cifrele pare sînt planuri ale Annei și ale lui Jean-Louis pe culoare roșu-portocaliu.

Cifrele impare sînt planurile în culori naturale. Toate aceste planuri sînt, evident, foarte scurte.

1. Pierre și Anne se tăvălesc în zăpadă și se sărută.
 2. Jean-Louis o sărută pe Anne în timp ce ea închide ochii, îndurerată. 3. Plan apropiat al lui Pierre și al Annei care rid culcați în zăpadă și sărutîndu-se. 4) Jean-Louis mîngie gîtul Annei care are privirea fixată asupra noastră. 5) Pierre și Anne se tăvălesc în zăpadă, înlînțuiți. 6) Jean-Louis o strînge pe Anne la piept; ea se agăță de brațul său. 7) Foarte gros plan al lui Pierre și al Annei cu obrazul plin de zăpadă, rîzînd. 8) Anne, sub Jean Louis, își duce mîna la ochi. 9) Pierre și Anne culcați în zăpadă, privesc cerul și soarele. 10) Jean-Louis, peste Anne, suspină și o strînge în brațe. 11) Același plan în zăpadă ca la nr. 9: se sărută. 12) Foarte gros-plan al ochilor Annei, umbriți de amintiri. 13) Pierre și Anne galoapează unul lîngă altul în mlaștinile din Camargue. 14) Ochii Annei. 15) Foarte gros plan al unui sărut Pierre-Anne. 16) Ochii Annei se strîng de durere nostalgică. 17) Plan apropiat al lui Pierre și panoramic spre Anne în ținută de lucru lîngă un aparat de filmat. 18) Ochii Annei, cu pleoapele lăsate. 19) Pierre și Anne mîncînd, apoi tot ei rîzînd în timp ce hrănesc un mielulel cu biberonul. 20) Ochii Annei. 21) O turmă de oi și cîțiva păstori; unul dintre ei ține cu mîna un mielulel pe care-l lînge o oaie. 22) Ochii Annei și fruntea ei îngîndurată. Pierre și Anne despărțiți de un tîrc în care se află Pierre. Își surîd, iar cîinii, geloși, se joacă sîrînd pe Pierre care-i mîngie. Ea rîde. 24) Spatele gol al lui Jean-Louis și în amorsă sub el, Anne, foarte de parte. 25) Camera în spatele unei mașini decapotate, fixîndu-i pe Pierre și pe Anne din spate. Pierre conduce foarte repede, în timp ce Anne își petrece brațul în jurul lui și-l sărută. 26) Gros plan al Annei, tulburată. 27) Pierre (plan semi-general și panoramic) merge către Anne pe care o cadram, fericită, sprijinită de un copac. Sînt reluați amîndoi, culcați în fin, el cu un fir de pai în gură, ea sprijinîndu-și capul de genunchiul ridicat al lui Pierre. Foarte gros plan al Annei; buzele lui Pierre sărută părul soției sale, și-i vorbeste la ureche. 28) Jean-Louis culcat pe Anne. Suspine. 29) Plan general al turnurilor unui castel apoi zoom înapoi cu panoramic pentru a cadra cuplul Pierre-Anne într-un lan de grîu. Apoi travelling lateral urmîrind cuplul care merge de-alungul cheiurilor unui mic port în stilul celui de la Saint-Tropez. Gros plan al Annei, crispată.
 Cîntecul se termină, dar, pe muzica care mai durează încă cîteva secunde, flash-uri foarte rapide peste cîteva planuri apropiate ale lui Pierre care suride (cu fața la noi) punînd

STOP—CADRU PE CAMERA DE HOTEL

O scenă „făcută”, calul de bătaie al multor „psihologi” și totuși... Decor convențional de hotel. Un pat imens, stînjitor, o îmbrățișare pripită și o dezbrăcare (se bănuie doar) stingace, forțată. Nu, nu era locul, nu era încă momentul. Refuzul nu vine din ipocrizie și în nici un caz din obsesia unei fantome. Ci pentru că intuește pericolul de a rata un sentiment încă fragil printr-o pripită apropiere. Un pat străin, un bărbat încă străin și se sperie. De prezent, nu de trecut — aceasta-i subtilitatea momentului pe care mulți nu l-au luat decît ca o indisponibilitate sentimentală legată exclusiv de o amintire. Dar refugierea femeii în trecutul — chiar dureros, dar

cunoscut — e arma cu care ea se apără de un prezent stînjitor, de un viitor și mai neliniștitor pentru că nu îl cunoaște. E ceea ce nu s-a înțeles poate și la „Hiroșima” lui Resnais; încăpățînarea, de fapt comoditatea cu care franțuzaica revine la tragicul Neverres, care n-o mai poate îngrozi doar pentru că l-a trăit — refuzîndu-se acelei angoasante Hiroșime care-i îndepărtează iubirea actuală. „Nu, n-ai văzut nimic la Hiroșima” — acest motiv obsedant măsoară tot timpul prăpastia celor doi. Tot așa cum samba aceea tristă, egală, cîndva liniștitoare din filmul lui Lelouch, devine motivul neliniștitor al prezentului. Oare voi mai fi capabilă de dragostea aceea, de fericirea în

tăcere, în gesturi mărunte, prozaice, de tandrețe bazată pe armonia atît de plastic vizual și sonor sugerată? Și răspunsul nu e de loc happy, cum cred cei care se iau după aparențe, după îmbrățișarea de pe plaja din Deauville. Acea dragoste a murit o dată cu Barouh. Cu Trintignant va fi poate o comunicare, o înțelegere plăcută, inteligentă, dar se va mai chema aceasta dragoste? Tristetea stăruie pe de-asupra asigurărilor gentile. Acesta mi se pare a fi Lelouch. În fleacuri, să le zicem. În nuanțele adevărului de fapt, pentru că știm, am învățat pe pielea noastră, adevărul e multicolor nu numai alb-negru.



„Ciudat tip trebuie să fi fost bărbatul ăsta al ei...”

du-și o pălărie, ochelarii. Rîde; planuri apropiate ale ei, care rîde...

Reîntoarcere definitivă la filtrul roșu-portocaliu: plan apropiat, profilul culcat al Annei care gîfîie în timp ce chipul (ușor tulburat) al lui Pierre apare iar: o sărută de mai multe ori. Extaz. Ecranul se tulbură. Ea deschide în sfîrșit ochii: asupra ei este Jean-Louis (trei-sferturi spate)... Plan apropiat al celor doi culcați (din profil), Anne pare că murmură un abia auzit „Pierre !”... Jean-Louis se redresează ușor, o privește. Ea închide ochii. Urmare a aceluiași plan al cuplului Jean-Louis-Anne — culcați în camera de hotel (plan apropiat, filtru roșu-portocaliu).

Scenă de lucru în restaurant.



JEAN-LOUIS. De ce?... (După un timp, ea întredeschide ochii încercîndu-și) De ce?

ANNE, după un timp. Din cauza soțului meu.

JEAN-LOUIS. Dar e mort.
Lungă tăcere între ei.

Zăgazul de la Deauville — sfîrșit după-amiază

Începutul muzicii (numai melodie) a cîntecului „Mai tare decît noi” pe un plan general, în culori naturale, a zăgazu-lui. Timp cenușiu, mare verzule. Un automobil trece și du-blează bărbatul care-și plimbă cîinele (cel zărit la începutul filmului și care are același mers cu al cîinelui său). Încet, bărbatul cu cîinele înaintează spre noi. Muzica crește în intensitate... apoi se atenuază la schimbarea directă a secvenței.

Camera de hotel

Plan semi-general (negru și alb peliculă color) orientat spre patul și noptiera dinspre Jean-Louis, care în picioare, îmbrăcat, își pune vesta și se așază pe pat. Ușor panoramic pentru a cadra patul în întregime: Anne stă și ea pe pat, aproape în genunchi. E într-un combinezon negru și își privește trist poșeta din care scoate o țigară și o aprinde. În timpul primului cuplet al cîntecului, el o va privi, ea își va pleca ochii.

CÎNTECUL, voce de femeie, din off.

„Avînd trecutul călăuză
Ar trebui să fim lucizi,
Dar bănuiala e confuză
Iubirea, ea ne-a biruit.”

ANNE, ridicîndu-se și ieșind din cîmp. Ar fi mai bine să iau trenul.

Rămînem pe Jean-Louis care-și pune ceasul la mîină și aprinde o țigară.

CÎNTECUL, voce de bărbat, din off.

„Poate nădejdi... sau resemnare
Și cînd ne vrea, și cînd ne doare
Iată, tot ce-a dăruit
Iubirea, ce ne-a biruit.”

JEAN-LOUIS, apucînd telefonul. Domnișoară, vă rog... Aș vrea nota de plată de la 41... Și... ora primului tren spre Paris. Panoramic asupra ei care revine îmbrăcată... apoi (urmăre cîntecul femeii) se duce în baie. Aparatul o însoțește pentru a o cadra cu fața la oglindă. Își pune țigara aprinsă pe etajeră și se piaptănă, apoi revine spre noi, fumînd. Este reluată cu fața la el așteptînd răspunsul de la telefon.

CÎNTECUL, voce de femeie din off.

„Cînd lîngă mine ești, cît sper!
Timpul se-nveșmîntă în mister
Iar vîntul serii e mai potolit,
Iubirea, ea, ne-a biruit.”



— Dacă ar fi s-o iau de la început, ce-aș putea face altceva?

ensorul hotelului

Plan american, din profil, al celor doi. Ei stau față în față, dar nu spun o vorbă.

ECUL, voce de bărbat din off.

„Liber să trăiești sub glonț de pușcă
Sau fericit chiar într-o cușcă
Nu contează, cu tot ce-a dăruit
Iubirea, ea ne-a biruit.”

I hotelului

Ei ies din lift și în timp ce cîntecul continuă, Jean-Louis își îmbracă impermeabilul (foarte ușor contra plonjeu, cu travelling înapoi pe mersul lor) și o ia înainte spre biroul de recepție. Ea rămîne în prim-plan, cu ochii plecați, apoi întoarce capul spre el, care, după ce a achitat nota de plată o invită să iasă. Panoramic pentru a-i cadra pe trotuar (văzuți prin geamuri) și înconjurînd Mustang-ul, pentru a se îndrepta spre gară.

CÎNTECUL, voce de femeie din off.

„S-ar părea că e deajuns
Spre a nu iubi... să dai răspuns.
Oricum, cu tot ce-a dăruit
Iubirea, ea ne-a biruit.”

Gara din Deauville — peronul

Gros plan al unui orologiu care marchează ora 16 și 15 minute. Apoi plan general, în anfiladă, al unui peron. În amorsă, stînga planului unui tren ce staționează. Jean-Louis și Anne vin spre noi pînă la vagonul de clasa întâi. Ea urcă și se întoarce (pe ultima treaptă) spre el, care a rămas pe peron. Cîntecul, din off, continuă.

CÎNTECUL, din off.

Voce de femeie. Cu trecutul călăuză
Voce de bărbat. Ar părea că e deajuns
Voce de femeie. Ca să fim lucizi și cruzi
Voce de bărbat. Spre a nu iubi... să dăm răspuns.
Voce de femeie. Dar bănuiala a pierit.
Amîndoi în cor. Iubirea, ea ne-a biruit.

Sfîrșitul cîntecului. Trist, Jean-Louis înalță capul spre Anne.

JEAN-LOUIS. E direct?

JEAN-LOUIS. Vrei să-i facem o plăcere?... (se întoarce spre chelner) Chelner!...

CHELNERUL, sărind. Da, domnule!

JEAN-LOUIS. Aveți și camere?

.....
Zoom înapoi foarte lung, apoi...

Tren: plan apropiat al Annei în compartiment, obrazul lipit de geamul trenului care aleargă în noapte.

Serie de flash-uri foarte rapide cadrând în plan foarte apropiat pe Jean-Louis care conduce mașina, Anne visând în tren, Jean-Louis conducând, etc. (cam șapte planuri pentru fiecare). În ultimele două planuri, Jean-Louis schițează un suris.

Gara Saint-Lazare Paris — exterior noapte

Plan general în ușor plonjeu peste Cour de Rome: Mustang-ul intră în piață și frânează. Încep să cadă câțiva fulgi de zăpadă. (Plan negru și alb pe peliculă color). Jean-Louis coboară din mașină și țîșnește spre scările gării, pe care le urcă patru câte patru. Muzică și cor.

Flash pe Anne, în plan apropiat, stînd în compartimentul trenului care gonește.

Peronul gării Saint Lazare — noaptea

Plan al unui peron, în anfiladă. Un tren vine spre noi din extrem arriere plan. Jean-Louis în prim-plan cu spatele, așteaptă fumînd. De îndată ce vede trenul, înaintează încet (travelling înainte urmărindu-l). Trenul se oprește și coboară numeroși călători care aleargă încrucișându-se cu Jean-Louis, și chiar îmbrîncindu-l. Îl urmărim în continuare. Deodată se oprește: în arriere plan, Anne coboară din tren și vine spre noi. Se oprește la rîndul ei, văzîndu-l. Rămîn așa două secunde, la circa cinci sau șase metri distanță, față în față.

Oameni trec pe lângă ei fără să le arunce o privire. Brusc și în același timp, ei se reped unul în brațele celuilalt, își sar de gît, se îmbrățișează puternic și duios totodată. Zoom înainte asupra perechii strălucind de bucurie și travelling circular în jurul lor: un tur, două, trei, patru, cinci ture din ce în ce mai rapide... apoi plan american fix: Jean-Louis cuprinde chipul Annei în mîini. Arriere-planul negru devine atunci de un alb luminos. Și filmul se termină fără cuvîntul

Sfîrșit

În românește de Rodica LIPATTI
Prezentarea de Alice MĂNOIU

Peronul gării Saint Lazare. Ultimul plan al filmului.



PRO CLAUDE



"Face imagini așa cum alții fac fraze"
(Claude Lelouch)

....Lelouch ne-a dat impresia răscolitoare de a fi știut, din instinct, din lirism, din tinerețe și libertate să reinventeze cea mai veche poveste din lume. Și pe ecranul, în sfârșit spălat de toate poncifele, falsele perfecțiuni academice, fețele, peisajele, sentimentele și-au regăsit dintr-odată, într-un ritm uimitor, culorile multiple și minunate ale realității."

Yvonne BABY

....Acesta este cinematograful direct. Și atunci când Trintignant vorbește singur în bolidul său, o dată cu gesturile pe care le schițează, cu cuvintele pe care i le spune celei pe care o iubește, nu mai există nici o distanță între Lelouch, interpretul său și noi. Eu nu cunosc multe povești de dragoste simple care să emoționeze și, de aceea, atunci când mi se prezintă un exemplu atât de lipsit de artificii, devin un apărător sălbatic al realului și al cotidianului, care, el singur, e fantastic".

Robert BENAYOUN

....„Drăgălașă" această poveste? „Drăgălași" acest bărbat și această femeie, rătăciți, pierduți, singuri, care nu își găsesc cuvintele, care se privesc fără să se vadă, care își trimit trupurilor pierdute semnale indescifrabile, care parcurg fără să înainteze un centimetru neantul care îi separă și pentru care Lelouch, într-una din cele mai frumoase „secvențe încrucișate" ale istoriei cinematografului (atunci când el este pe drum și ea la Paris) inventă, ca în deridere, corespondențe sfîșietoare? Nu, dacă vrei vorbiți de curaj, de muncă, de datorie, de adevăr rece, de abandon. Dar nu de „drăgălașenie", fiindcă ați minți!"

Michel COURNOT

....Astruc a inventat expresia „camera-stilou", dar Lelouch a aplicat-o. El face imagini, așa cum fac alții fraze."

Robert CHAZAL

....„Un bărbat și o femeie" este un film emoționant și câteodată chiar răscolitor. Este un film cald, conceput, realizat și jucat de

oameni care poartă în ei căldura inimii și a sentimentelor fără de care opera de artă nu este niciodată o adevărată operă de artă. Greutatea constă în a evita ca efuziunile să alunece în romantism banal și în sentimentalitate vulgară; Lelouch a știut să evite această rugină a pasiunilor și opera sa este cea mai proaspătă și cea mai „frumoasă" pe care cinematograful francez ne-a dat-o după multă vreme."

Roger REGENT

....Este un film dezinvolt dar care poartă o idee, dacă nu mai multe — idee, pasăre rară în ci-



nema! — și culmea, un bun gust al executării pe care nu vom ști îndeajuns să-l apreciem."

Louis DULAC

....„Un frumos, un foarte frumos film. Nou, adevărat, pătrunzător și vesel, niciodată sistematic, niciodată forțat, niciodată iritant, cum sînt, de exemplu, filmele lui Godard."

Annie COPPERMANN

....„Cu Lelouch aș lucra cu ochii închiși, fără măcar să citesc scenariul."

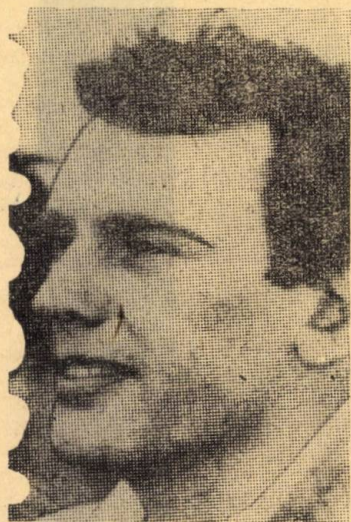
Jeanne MOREAU

CONTRA LELOUCH

„...Claude Lelouch face cinema așa cum Minou Drouet face poezie. Trouvaillle-uri verbale și de imagine, o limbă artificială care se vrea esențială și iată că succesul popular al poeziei drouetiste și-a găsit echivalentul ei cinematografic: un dezmăț de mișcări dezordonate, de lovituri de zoom, de travelling-uri frenetice care au făcut pe un critic să spună: „luați-i zoom-ul lui Lelouch și nu mai rămâne nimic din el!”

Pascal THOMAS

„...Pentru mine Lelouch e „Paris-Match”, adică prezentarea facilă, seducătoare și mincinoasă a eveni-



mentelor vieții cotidiene. Lelouch nu caută să arate substanța lucrurilor, el se mulțumește cu aparențele imediate. Este dusă la limită — în momentele lui cele mai bune — tehnica fotografiei la modă, este surprinsă clipa și epiderma lucrurilor, fără a ajunge vreodată să depășească ceea ce e „drăguț”, spectaculos, exterior...

...Ultimul lui film, ca și precedentele, suferă de aceea subtilă înclinație către facilitate și naivitate. „Viața, dragostea, moartea” sînt un perfect obiect de consum; filmul nu deranjează

somnul „conștiințelor curate”. Problema pusă fiind formulată în termeni de psihologie și morală, ea nu poate fi rezolvată decît în termeni sentimentali și patetici”.

Marcel MARTIN

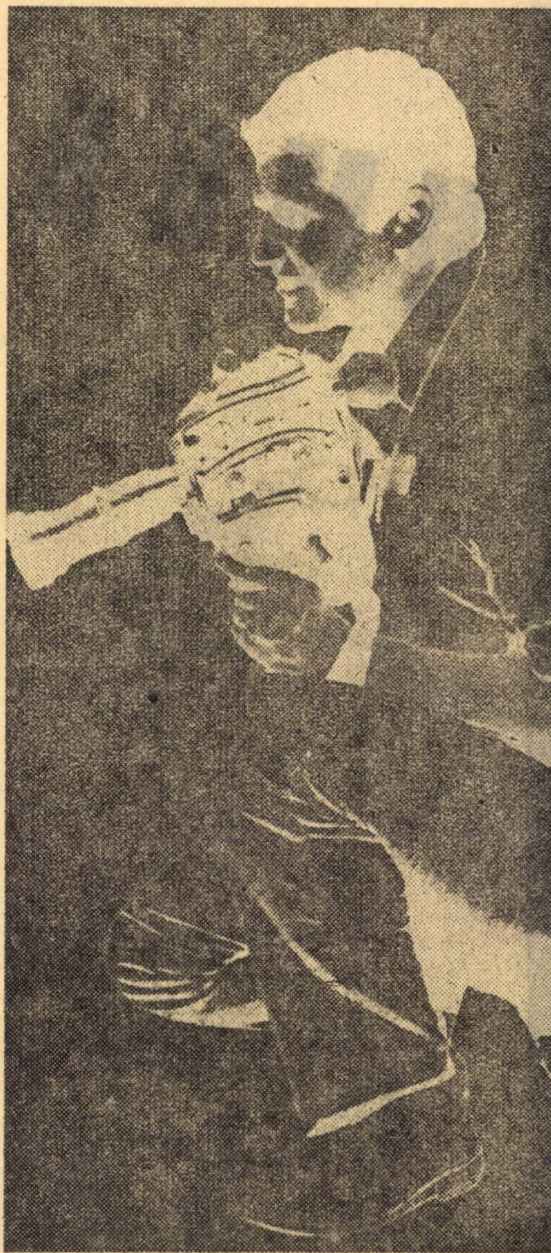
„...Trucajele lui Lelouch răspund unei anumite naivități care se crede îndrăzneală, unei viclenii care crede că merge la simplitate. De fapt, ele se datoresc stîngăciei și impotenței. Această impotență a regizorului e compensată de un estetism al operatorului. Toate scenele care sînt (sau ar trebui să fie) verigile dramatice ale filmului sînt eludate printr-un fel de paranteze, povestite însă nu de cei doi, ci de Lelouch, care preferă imaginile sale celor ale personajelor. Personajele sale nu sînt pentru regizor decît imagini mixabile după voie, care se pretează la trucaje fără preocuparea de adevăr sau de eficacitate narativă... Astfel încît filmul se distruge pe măsură ce pare a înainta. La limită, el este în întregime elipsă, imaginile substituindu-se altor imagini pentru a exprima imagini. Cauza acestei logoree vizuale este neputința autorului de a filma esențialul, acțiunea, drama, mania sa de a întoarce atenția spre superficial, parazit, accesoriu; adică ceea ce e „drăguț”, fotogenic, imagine frumoasă, deci tot ceea ce e fugă de cinema.

Se spune că Lelouch e din generația imaginii. Dar a imaginii-furt de imagini, devoratoare de imagini... Cinematograful lui Lelouch, proliferare de imagini, înseamnă boala cinematografului, cancerul său.”

Jean-Louis COMOLLI

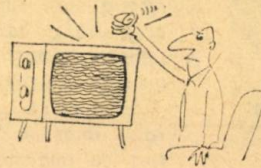
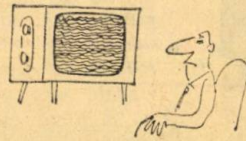
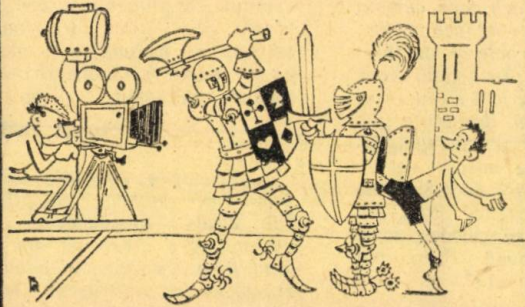
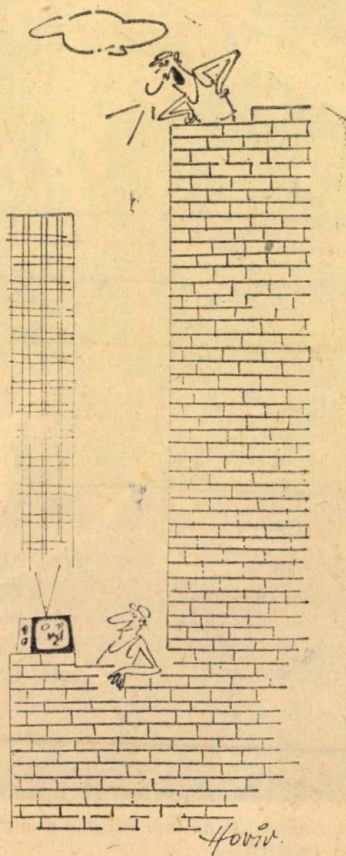
„...Un bărbat și o femeie” este o adevărată încercare de a seduce, un tranchilizant pe peliculă. Totul este lustruit, șlefuit, dulce ca o piele de nou-născut, proaspătă cum este răsuflarea după pasta de dinți Colgate. Pînă și moartea este înfrumusețată, dezumanizată.”

François CHEVASSU



„Luați-i zoom-ul și nu mai rămîne nimic”
(Claude Lelouch)

UMOR



SPECTACOLUL SPECTACOLELOR FESTIVE

*Un festival cinematografic
este o manifestare publică
la care publicul participă
prin trimișii săi: gazetarii*



Cind s-a inventat filmul, probabil că nu s-a gândit nimeni că o altă

manifestare socială va dobîndi o seducție magică și va însoți ca o umbră fatidică noua artă: Festivalul.

De la apariția cinematografului, el, cu tot aparatul pe care-l reprezintă — adică întâlniri și competiții internaționale însoțite de propaganda publicitară a filmului, de lansarea vedetelor, de stabilirea cotelor unei producții și a unui realizator — a deschis un capitol nou în galeria manifestărilor publice. Festivalul de film își are astfel locul lui bine stabilit — social, economic și artistic, și fără el arta cinematografică nu mai e de conceput.

În fiecare an și în anume locuri de pe glob se întîlnesc cinești de pe toate meridianele: actori, regizori, producători, difuzori de filme, critici, etc. Un anumit număr de spectatori joa-

că de astă dată un rol special: rolul publicului festivalier, vrednic, adică, să vadă cel dintîi filmele anului, să-i fie prezentate de către realizatorii înșiși și de către actorii lor, precum și să asiste la explicațiile pe care ei încearcă să le dea întru susținerea creației proprii în fața unei armate de profesioniști ai întrebărilor, la conferințele de presă.

Un imens paradox este zeul competițiilor internaționale cinematografice: pentru că fiecare festival este lăudat, înjurat, amenințat, și apărat în același timp cu forțe sensibil egale. El, Festivalul, este poate singurul în vremea noastră ce renaște din propria-i cenușă. Căci fiecare sfîrșit de festival nu este o apoteoză (în ciuda balului de închidere) ci o mistuire.

Dar Festivalul și-a creat o lume aparte, o lume a lui, și această lume festivalieră trăiește cu fiecare ocazie anuală o

adevărată euforie, o emoție mondenă, un amestec de trac, nerăbdare, curiozitate și uneori chiar timiditate, întocmai ca în fața unui examen de sfîrșit de an. Este aici o dorință de a birui, de a nimici, fiindcă, vrînd-nevrînd, competiția face din concurenți tot atîția dușmani de neiertat. Pentru unii dintre participanți filmul nu este decît un pretext, în timp ce pentru alții el reprezintă «ultima carte» sau «prima» sau un alt prilej extraordinar de a ieși la suprafață, de a ieși în lume. Toți asteaptă de la tainoasele și mult comentate întîlniri cinematografice revelații, în timp ce premiile oficiale nu sînt aproape niciodată decît un fel de miză pentru spadasinii festivalului, unii contestînd acest gen de manifestare social-artistică, alții apărîndu-l cu fervoare, dar și unii și alții neexistînd decît în lăuntru scurtei pilpiiri a unui festival. Săbiile le mai încrucișează o dată, în paginile ziarelor, gaze-

tarii comentînd desfășurarea în ansamblu și rezultatul ei final — materializat în premii — sau chiar fără ele, cum s-a încetățenit pe alocuri obiceiul — apoi, oboseite și îngăduitoare, reintră în teacă pînă anul viitor.

Un Babilon fără ziduri

Orașul care găzduiește competiția, fie că se cheamă Cannes, Veneția sau Tours pe Loara, își pune mari nădejdi într-o asemenea împrejurare. Hotelierii își prelungesc epoca de vîrf (ca la Veneția) sau o inaugurează (ca la Cannes), restaurantele, transporturile, localurile, micile meserii locale (fie că sînt artisanale sau de «entertainment») — adică de divertisment) iau cu asalt lumea festivalurilor. Și ce lume!

Meridianele cu obiceiurile și specificul lor dispar, un fel de Babilon, liber consimțit, se proiectează peste locul binecuvîntat al artei ecranului pe pinză; nimeni nu pretinde să se vorbească într-o limbă anume; se amestecă frînturi din toate graiurile într-o mixtură deopotrivă colorată, ciudată și confuză. Căci confuzia este un pigment și nu dintre cei mai de lepădat ai întîlnirii, din ea țîșnesc surprizele și de multe ori prin confuzie se înaintează spre iluzia de pe pinză. Se naște ad-hoc o «teorie», se ia act de apariția unei tendințe, se proclamă crepusculul unui geniu sau al unui monstru sacru. Totul cu o viteză dictată de zilele numărate, de orele încărcate de programe, de faptul că oamenii nu se vor mai vedea pînă la viitoarea ediție.

Cititorii revistelor și publicațiilor de pretutindeni urmăresc festivalurile cu o curiozitate care se plimbă de la cancanuri pînă la considerațiile teoretice subtile despre filme.

Figuri pitorești, figuri severe

Dar festivalul este un spectacol în sine, un spectacol care pentru o durată oarecare, de 7 sau 12 zile, se înscrie în repertoriul orașului sau stațiunii într-un loc special. *Locul său*. Este, dacă vrei, spectacolul complet: îi poți vedea aici, de pildă, pe cei care fac filme, pe realizatorii ieșiți dinapoia camerelor de luat vederi, îmbrăcați fie în smoking, dacă sînt mai conservatori, fie în blue-jeans sau în studiate compleuri în acorduri cromatice mult căutate, evident gîndite spre a atrage recunoașterea rafinamentului persoanei. Ca la Visconti. Nu-l pot uita apărînd în sala Palatului mostrei venețiene ca să se războiască cu armata de vreo patru sute de gazetari de pe toate continentele: costum beige-sable, cămașa de un albastru-electric (fără cravată, pentru că asta ar fi însemnat o cedare în fața conservatorismului), pantofi albi, pieptănat nu cu grijă, ci cu artă. Pomada era, cum se spune prin lumea teatrelor și a filmelor, «funcțională», adică fixa frezura, bineînțeles fără să sclipască indecent pe creștetul persoanei, menirea ei fiind doar să țină alături, într-o ordine dorită și împietrită fir lingă fir, spre a se obține un anume

efect de așezare capilară. Proaspăt ras, cu un ușor adaus de dresuri pe obrazul pe care se citesc totuși cutele neliniștii, oboselii, anilor și poate insatisfacțiilor, contele cineast își poartă cu o singuranță compusă pentru împrejurare încrederea în sine și în steaua ce parcă-i zimbește etern. Privirea grea, sceptică și aspră, coborîta parcă dintr-o cadră străbună, îi accentuează oboseala împreună cu colțurile lăsate ale gurii, cu zîmbetul ei sec, zgîrcit, mai mult o grimasă decît o expresie de bucurie. Dar descriindu-l astfel nu poți pretinde că ai descifrat personalitatea acestui artist cultivat pînă la erudiție atunci cînd vorbește, scăpărător pînă la sarcasm, atunci cînd combate, irascibil pînă la grosolănie atunci cînd nu poate răspunde, amuzant și «âmușeur» atunci cînd mimează stîngăcia sau prelungește cu știință suspensul anunțării unor premii: (ca de pildă la Cannes, al cărui președinte de juriu era în anul acela). Visconti e o prezență ce aduce cu sine izul unor glorioase veacuri apuse; ei pare a fi un mare rătăcit într-o lume dezobîșnuită să mai întîlnească giganți. Lăudat și controversat, inegal în creațiile sale, și de film ca și de teatru, inconsecvent cu sine, Visconti polarizează însă privirile de îndată ce-și face apariția într-o sală. Căci ochii săi, mereu adumbrîți, răspindesc un nesfîrșit magnetism.

Mastroianni — «Străinul» lui Camus în acea împrejurare — era parcă negativul maestrului său: purta un costum de un albastru-electric, cămașa de beigesable, pantofi negri și cravată albă. Mai puțin sever cu «cealaltă» lume, mai puțin sigur de sine, Mastroianni arunca o plăpîndă punte de comunicare cu toți cei ce se învăluie încă în prejudecăți de tot soiul, inclusiv vestimentare.

Anna Karina deschidea trioul ce înainta spre scenă. Într-o rochie albastră, dar un albastru palid, cu fața albă și palidă, cu ochii ușor marcați, cu o umbră de sfîrșire ce răzbea pe sub fardul discret și subtil, Karina era propriul ei spectru. Poate doar ochii de un albastru de nedescris, mari, mirați și umezi, păreau că vorbesc despre tot: despre meseria de actriță, despre truda platourilor, despre emoția unei premiere festive și poate despre contactul cu o lume care prin destinația ei nu poate fi decît antipatică: gazetărimea. Ea —

Anni — cum o striga maestrul — făcea totuși o notă aparte: nimic constrîns, dezînvoltă și timidă totodată, înaltă și cu mișcări elegante, vedetă dar și tinăra acestor vremi nestatornice, gata să se așeze oricînd pe marginea unui gard ca să bea o «arranciata» sau să stea cum îi poruncesc fotografiile. Visconti nu o domesticise pentru festival. Coloristic, ei alcătuiau un trio, dar numai coloristic.

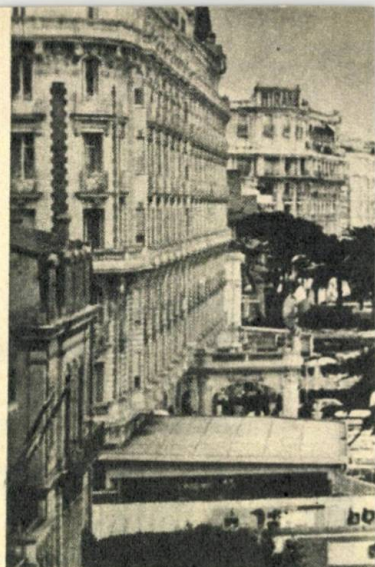
Spectacolul din sală

Dar iată sala cu reprezentăția cea mai grea a zilei pentru un regizor și actorii lui, cea pentru presă. Spectacolul începe să se producă încă din hall.

— Iar a adus Pasolini un film-literatură — îl auzi bombănind pe un vehement titular al rubricii de spectacole a unui mare ziar italian. O să tot aducă pînă o să ia și el «Leul de aur», ca Visconti. Măcar atîta lucru putea face și Chiarini, să-i pună după alfabet și să ne lase în pace.

Asemenea apropouri însoțesc de obicei intrarea cite unui grup de realizatori și actori spre scena ce capătă aerul unei arene însingurate. Iată-l și pe Pasolini. E singur, pășește nervos și sprinten. Nu se urcă pe scenă, sare rampa cu o detentă sportivă. Unii îl fluieră, alții îl aplaudă. Se postează în fața publicului. Dar nu apucă să spună mare lucru pentru că încep protestele și șuierăturile. Se protestează că s-a urcat pe scenă înainte de deschiderea galei, se protestează că s-a protestat împotriva lui Pasolini, se protestează pentru că trebuie să se protesteze și pentru că liniștea ar îneca totul în plictiseală.

«Il professore», de fapt unul din personajele principale încă de mai mulți ani de zile, ale pieșei ce se joacă în stal cu regularitate, la orice prezentare de film, este un critic dintr-un mare oraș sudic al Italiei. Profesorul este scund, plînuț — asta ca să evităm termenii prea prozaici — cu creștetul pleșuv, dogorît de soarele orașului natal, mîndru, important și erudit. Se postează în fața rampei ca un răstîgnit. Se predă? Nu. Așa obîșnuiește el să implore să se facă liniște pentru că are ceva de spus. Nu ține seama de reacția pe care o stîrnește printre confrăți. Nu vrea să audă — pentru că «il professore» e, în felul lui, un dur. Nimic nu-l



La Cannes alaiul începe chiar de p

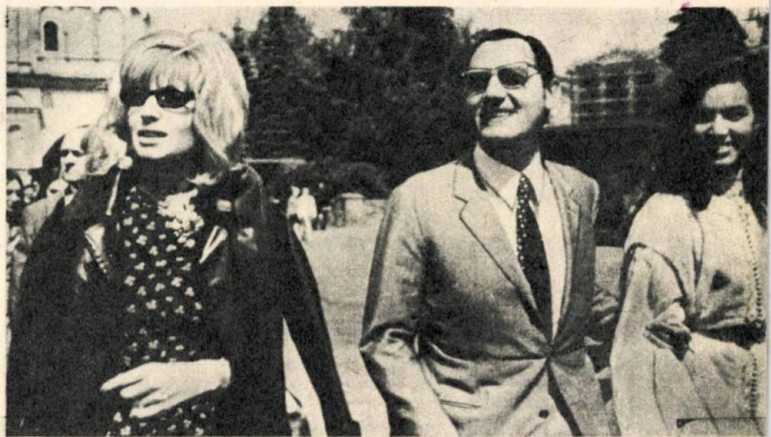




croazetă...
...și poposește pe scările palatului Festivalului.



Ultimele blitzuri... și convoiul Marlènei Jobert înfruntă sala.



Monica Vitti și Alberto Sordi la Festivalul de la Moscova.



La Berlin, Gina Lollobrigida e oaspete de onoare.

Într-o pauză, Marina Vlady și Gopo zîmbesc, tot presei.





O cafea la clubul presei, la Veneția: Ingrid Thulin, Carlo Lizzani, Carlo Hoffmann

Amza Pellea, Stela Popescu, Fateeva, Dar

clintește. Nici chiar prezența unui Pasolini. Vacarm, proteste, fluierături. Pasolini spune ce are de spus și iese eroic din sală. Toată lumea începe să discute în toate limbile. Profesorul își păstrează cu grijă atitudinea bine studiată din sală. În definitiv rumoarea din sală tot se va sfîrși o dată și atunci își poate lansa și el perorația. Nimeni nu mai pricepe nimic din efervescența sterilă a unei întregi săli, dar toți știu că și asta face parte din program.

Curînd însă lumina începe să descrească printr-un dozaj savant, perdeaua ce ascundea ecranul se retrage sfioasă și tăcută spre culise și pe suprafața albă de pinză apare împăciuitor genericul filmului. O dată cu el se așterne o oarecare tăcere și, descurajat de întuneric, se mai potolește și acel dute-vino din stal — de fapt, cea mai consecventă participare la marile competiții cinematografice.

Peste drum de sală, dar foarte la-ndemînă, se află clubul presei. O cafenea la parter, avizierul și căsuțele de corespondență la subsol. O sală de mașini de scris «Olivetti» între ele. De obicei, aici, în sala mașinilor de scris, e liniște, pentru că se lucrează, se redactează direct în mașină corespondența pentru toate meridianele lumii. Nimeni nu vede și nu aude pe nimeni. Tăcănitul mașinilor (oricît de *noiseless* ar fi ele) tot se aude, dar nu jenează pe nimeni.

Pentru că zgomotul acesta face parte din atmosfera profesiei. Se citesc și recitesc articolele, apoi corespondentul, năpustindu-se într-o cursă de parcă ar trebui să o ia înaintea cuiva, se repede la sala de *telex*. Aici e cunoscut, dar de fiecare dată își rostește calitatea, contul și adresa telegrafică. Predă textul și așteaptă confirmarea primirii la destinație. E sleit, nădușit, își consultă ceasul. apoi programul de vizionări sau de conferințe de presă. Mai are timp de o cafea. Pe terasa clubului presei, actorii sînt doar oaspeți și încă niște oaspeți timizi, circumspecți și tăcuți. Gazetarii sînt aici, ca și în sală, vedetele celor două săptămîni de festival.

La Tours însă publicul și-a cucerit titlul de vedetă a festivalului de scurt-metraj, pentru că de ani de zile orașul universitar de pe Loara găzduiește întîlnirile unor cineaști care nu sînt mai puțin laborioși și nici mai săraci în idei decît realizatorii de lung-metraje costisitoare. Numai că scurt-metrajistii se luptă în primul rînd cu semi-anonimatul lor, apoi cu fondurile care sînt întotdeauna firave și obținute cu mare luptă din cine știe ce capotele bugetare pentru încurajarea căutărilor și afirmarea tinerelor speranțe.

Teen-agerii cineaștilor sînt însă un public feroce, cu reacții de o iuteală fulgerătoare. Dacă un film a rămas nefluierat pe ecran două minute, poate fi con-

siderat promovat. De obicei scurt-metrajele abia trec de 10—12 minute, iar pilulele japonezului Yoji Kuri nu țin mai mult de 40—50 de secunde.

Justificată într-un fel deci viteza de reacție din sală. Dar nimic nu este mai derutant pentru un spectator de vîrstă medie și temperament reținut, sau poate o fire mai meditativă, decît să se afle în mijlocul unui vacarm, compus din fluierături, șuierături și huiduieli, somări vehemente de oprire a proiecției, în timp ce pe ecran se desfășoară în legea lui un filmuleț de zece minute, din a cărui bandă sonoră nu se aude mai nimic, în timp ce gesturile de pe pinză par neîndeminatice și mecanice, iar deschiderea gurii lipsită de grai te face să șovăi între compătimire și ris.

La Cannes, spectacolul începe nu din hall ci de pe stradă, din fața hotelurilor de unde se pornesc pe jos — pe trotuarul cărămiziu al Croazetei, cu marcajele lui galbene și străjuit de palmieri bătrîni și generoși ca într-o viziune exotică de Douanier-Rousseau — grupuri, grupuri de glorie ale pinzei, însoțite de figuri nu întotdeauna cunoscute, dar a căror calitate o poți bănuși după condescendența cu care li se vorbește: producătorii. Lumea curioșilor sezonieri, care nu se bucură de privilegiul intrării în sală, își primește acum răsplată: un autograf, o vorbă adresată de vedeta preferată sub miile de scăpărări

ale fotografiilor de presă sau doar de Croazetă (care-ți strecoară apoi ușor bilețelul cu adresa pentru a-și asigura comanda fotografiei nemuritoare). Strada devine alai, poliția și majoretele deschid cortegiul preluat de oficialități pe scările palatului festivalului, și apoi mai puțin solemn și mai puțin





ușu și Irina Petrescu asaltați de spectatori

Olga Șoberova ignoră cu dezinvoltură prezența fotografiilor

călduros de către gazetarii din sală.

Vremea trece...

De la un an la altul, câte ceva se schimbă — programatic sau întâmplător — în desfășurarea

întîlnirilor internaționale cinematografice.

Este o preocupare de la o vreme să li se dea un anumit curs de desfășurare, un profil, o specializare. Se impun canoane noi, se operează selecții în admiterea filmelor, în genurile de realizări, în funcție de nevoia de a se da întîlnirii o

marcă proprie, spre deosebire de altele ce se mențin la nivelul simplelor manifestări convenționale. Filmele au început să impună ținuta (nu numai vestimentară) a marilor întîlniri cinematografice. Se schimbă și participarea și chiar — ceva mai anevoie — atmosfera. De la an la an, aceeași împrejurare ca-

pătă alte tonuri, alte fațete și alte lumini. Este desigur singura cale de supraviețuire a festivalurilor. Și, într-o măsură, deloc neglijabilă, și de lansare a filmelor și realizatorilor. Dar, ca la orice spectacol de pe lume, pe lângă locul de joc există întotdeauna și culise.

Mircea ALEXANDRESCU

Se contestă în sală, dar în 1968, la Cannes, ecranul amuțise. Dialogul se ducea cu pumnii.





*Cel mai costisitor film al deceniului
(Elizabeth Taylor și Rex Harrison în «Cleopatra»)*

Știți care au fost

RECORDURILE

ultimului deceniu cinematografic?

● **Cel mai scump musical** a fost «My Fair Lady». (producție «Warner Bros») care a costat 17 000 000 dolari.

● **Cel mai lung film** a fost «Condiția umană» al regizorului japonez Masaki Kobayashi. Premiera a avut loc la Tokio în octombrie 1961. Durata totală a proiecției celor trei părți ale filmului este de 8 ore și 50 minute, cărora li se adaugă două pauze de câte 20 minute.

● **Cel mai costisitor film** al deceniului a fost «Cleopatra» (producție «20-th Century Fox»). El a costat în total 42 milioane dolari, necesitând zece luni de filmare (septembrie 1961—iulie 1962). Premiera mondială a avut loc la «Rivoli Theatre» din New York, în ziua de 12 iunie 1963. Interpreta rolului titular, Elizabeth Taylor, care a utilizat 65 costume, valorind 130 000 de dolari, a încasat un onorar de 7 182 000 dolari.

● **Cel mai mare număr de cinematografe** îl are Uniunea Sovietică, cu un total de aproximativ 145 000 (inclusiv sălile de proiecție a filmelor de 16 mm.).

● **Cea mai mare densitate a cinematografelor** (în raport cu populația) o deține Republica Cipru, unde sălile obscure oferă un loc pentru fiecare 8 locuitori. În schimb, pînă la sfîrșitul anului 1969, în Arabia Saudită nu exista nici un cinematograf.



*Cel mai mare succes financiar
(Julie Andrews în «Sunetul muzicii»)*



*Cel mai scump musical
(Audrey Hepburn și Rex Harrison în «My Fair Lady»)*

● **Cel mai mare succes financiar** al deceniului a fost înregistrat de comedia muzicală în culori «The Sound of Music», produsă în 1965: după mai puțin de doi ani de la lansarea sa pe piață, filmul a realizat încasări brute de 85 000 000 dolari. Într-un interval similar, filmul în alb-negru «Ziua cea mai lungă» a obținut o rețetă de 28 000 000 dolari.

● **Cel mai ridicat procent de frecvență** a cinematografelor se înregistrează la Hong-Kong, unde fiecare locuitor vede în medie 24,6 filme pe an.

● **Cel mai vast cinematograf** din lume se găsește în Berlinul occidental, unde potcoava stadionului «Olimpia», transformată în amfiteatru, poate adăposti 22 000 spectatori.

CINEMUȘATISME

Cinematograful este întunericul unde ies multe la lumină.

De la pământ la «stele», nu e decît o chestiune de «fizic plăcut». Citeodată și de talent. Dar întotdeauna de regizor.

În filmele americane s-au tras mai multe gloanțe decît în războiul pentru independență.

Nicăieri nu se călătorește mai comod ca la cinematograful. Stai și cutreieri pământul.

Cînd regizorul are vederi înguste, ecranul lat nu-i servește la nimic.

Stelele peliculei apar devreme și apun de timpuriu.

Cînd îndrăgostiții se sărută pe ecran, parcă mănîncă pinză.

Cinematograful dezvoltă simțul pipăitului.

A șaptea artă le suplinește pe toate celelalte. Dar nu e titulara catedrei.

cine
pilulă

AUTOPORTRETUL UNUI COWBOY



E foarte sigur că nu pot să spun de ce-mi place. Fiindcă este dintre lucrurile simple și drepte și-atît. Simple și drepte.

Poate fiindcă vreau să fiu ca John Wayne. Cu pistoale și cu dichisul bărbatului călare pe-un cal. E o senzație, acolo sus. E o venire din toate părțile și o plecare la loc. Un fel de uitare din toate părțile. Un fel de ședere din toate părțile. Un fel de ridere de jurimejur. Călărind odată în felul acesta un cal, pur și simplu.

Poate fiindcă nu vreau să fiu John Wayne. Poate vreau să vin pe celălalt cal. Într-un western, dușmanul e om și este la locul lui. Vine întotdeauna din partea cealaltă și moare primul. Asta poate că vreau să fiu: un dușman. Bine știut și bine gândit și care moare la timpul său. Cîntă mai întîi la muzicuță și moare pe urmă fiindcă este dușman. Sau nu cîntă dar asta este destinul său. Un destin de la care westernul nu face nici o abatere.

Westernul nu face abatere de la nimic. Dacă e vorba să mor, atunci într-un western aș vrea să mor. Fiindcă tot trăiești într-o barcă. Fiindcă tot numeri pe degete și fiindcă tot pînă la zece ajungi. Așa că se pot amesteca lucrurile cît de bine, poți trăi încolo și-ncoace pînă e nevoie de-o-n-timplare ca asta, de-un western, și totul e bine și totul e limpede și se ia totul de la-nceput. Și calci pe urmă pe stradă apăsător și tot mai departe.

Și caii, pe urmă. De la un capăt la altul al filmului aș fi un cal.

Și pustiul, pe urmă.

Un om e un punct, se leagă pînă nu se mai leagă îndepărtîndu-se și un punct e ori începutul ori sfîrșitul. Depinde. De la un capăt la altul al filmului, aș fi «depinde» în felul acesta legănător.

Pe urmă vine unul și vrea să facă mai bine. Huo, zice. Ați plîns la westernul ăsta? întreabă. Am plîns. Ați ris la westernul ăsta? întreabă. Am ris. Cu mina pe inimă: am plîns și-am ris. Bine, zice, toată afacerea e o tîmpenie pentru sentimentali. Pe cînd omul modern...Și scoate bidineaua, și descompune, și pe urmă face colaje, acest cuvînt frumos.

Să facem un western de glumă pentru un western serios, spune;

John Wayne e unul gras cu mustață și cu accent calabrez, spune; cînd moare, parcă împuști un porc, spune;

Zbang, coardele mandolinei au pleznit, spune. Ha, ha. Iată ce-am pus în loc.

Dar nu pune nimeni nimic. Nu pune. Ci numai un western în locul altui western se poate pune. Se poate pune la infinit. Fiindcă cel mai mult în western contează să fie la fel. Unul ca altul și tot ca tot. La fel.

Da, da, bunele vechi tradiții ținute cu dinții ca soldații cu pene de la Buckingham.

Dan NUTU

...Vine din partea cealaltă și moare primul.



Unul
dintre
cei mai dotați
agenți de la
Intelligence Service
(Leslie Howard)

film
și
istorie

FRONTUL SECRET



Războiul din umbră — războiul codurilor și cifrurilor, războiul rețelilor și rețelilor secrete, războiul spioanelor, dotate cu maximum de farmede și minimum de scrupule — a atras de mult atenția cineaștilor. Cinefilii în vîrstă de peste 45—50 de ani își amintesc cu siguranță de Greta Garbo în «Mata Hari», de Erich von Stroheim în «Gibraltar», de Edwige Feuillère în «Marthe Richard», de Marlène Dietrich în «Shangay Express», de Laurence Olivier, Pierre Renoir, Robert Montgomery, Peter Lorre și alți agenți și agente ale ecranului, care sfîrșeau prin a recolta un ultim succes sau un la fel de ultim glonte în piele.

În anii premergători celui de al doilea război mondial, tematica acestor pelicule era alimentată, fie de umbra din ce în ce mai întunecată pe care o arunca asupra epocii iminența unui nou conflict, fie de episoadele reale sau imaginare ale măcelului din 1914—1918. Deși acțiunea se broda pe o canava arhiuzată, deși scenele de efect erau adesea ieftine și «telefonate», deși finalul era și el de o descurajantă monotonie prin inevitabilul triumf al «a lor noștri», publicul european umplea sălile unde rulau filmele de spionaj. Într-o perioadă dominată de agresivitatea nepedepsită a nazismului și de conciliatorismul servil al liderilor politici de la Paris, Londra și Washington, mulți spectatori găseau în aceste filme referințe sau aluzii voalate la perfidia fostului inamic pe cale de a deveni vrăjmaș pentru a doua oară.

Informații, contrainformații

O dată cu izbucnirea ostilităților, ecranizările unor scenarii sau romane cu subiect din lumea serviciilor de informații și contrainformații au devenit mai numeroase și cu o adresă mai directă. «Pimpernel Smith», realizat de Leslie Howard în 1941, cu el însuși în rolul principal, era o satiră destul de eficace a cliiei conducătoare a celui de-al III-lea Reich, în timp ce «Ministerul Groazei» de Fritz Lang (1943) scotea în relief bestialitatea asasină a agenților hitleriști în Marea Britanie. Cam naive, dar la fel de viguroase în intențiile lor de demascare a cruzimii cu care fascismul purta războiul pe toate fronturile, inclusiv cel secret, au fost «Notorious» al lui Alfred Hitchcock și «The Stranger» al lui Orson Welles, ambele datînd din 1946.

În același an însă, trei regi-zori — T. Vibe Müller, J. Dreville și Yves Ciampi — realizau, într-un stil cvasidocumentar, «Bătălia pentru apa grea», care nara cîteva pasionante episoade din lupta dusă de patrioții francezi și norvegieni pentru a împiedica pe hitleriști să dispună de materia primă necesară fabricării bombei atomice. Un lucru similar îl făcea aproape concomitent René Clément, zugrăvind o altă bătălie, cea a feroviarilor francezi contra ocupanților germani.

Dincolo de interesul faptelor prezentate, ambele filme aveau calitatea cu totul remarcabilă de a pune accentul pe o trăsătură specifică celui de-al doilea război mondial: primejdia activitate de strîngere a informațiilor în

*Războiul din umbră,
războiul codurilor și cifrurilor
a încetat să mai fie un fief
al profesioniștilor și experților*



*Ispita războiului secret
(Jeanne Moreau în «Mata Hari»)*



*Am descoperit cine a fost
Richard Sorge...*

spatele liniilor inamice, ca și executarea de sabotaje și diversiuni menite să paralizeze monstruoasa mașină a Wehrmacht-ului au încetat să mai fie, în țările care luptau împotriva nazismului, un fief al experților și profesioniștilor.

Era manifestarea într-un domeniu particular — frontul secret — al caracterului general al războiului, un război profund popular, care a antrenat într-o gigantică înclăștare zeci de milioane de oameni.

Ghearele pisicii

Din păcate, în anii următori celor două «Bătălii», o serie de considerente de politică internațională, asupra cărora nu este locul să stăruim, au determinat studiourile occidentale să-și modifice optica asupra războiului

în ansamblul său și, implicit, asupra războiului secret. Realitatea istorică a suferit torsiuni din ce în ce mai deformante, până ce scenariile au abandonat-o.

Un frapant exemplu de asemenea contra-adevăruri îl oferă «Pisica își scoate ghearele» (am ales, spre exemplificare, numai pelicule care au rulat pe ecranele noastre sau au fost prezentate de televiziune) al lui Henry Decoin (1958). În interpretarea Françoisei Arnoul, care îi împrumută delicatele ei trăsături, pe muchie de cuțit între frumusețe și urîțenie, eroina nu putea stîrni decît admirație pentru acțiunile sale în slujba «Intelligence Service»-ului și compasiune pentru suferințele îndurate atunci cînd a căzut în ghearele dusmanului. Supusă hipnozei și altor mijloace de constrîngere, ea lăsa să-i scape unele date, dar ulterior se reabilita



...ajutați de
Thomas Holtzmann...



...am cunoscut trista figură a «Pisicii»,
Mathilde Carré...



...sub delicatele trăsături ale
Françoisei Arnoul

„Spionajul este un ingredient cinematografic inventat din greșeală cu
cîteva mii de ani înaintea primului film.”

Somerset Maugham

din plin.

Slăbiciunile scenariului sînt multe, dar una precumpănește: asupra tuturor celorlalte: personajul titular nu este o fantezistă marchiză Angelica, ci a existat în carne și oase: «Pisica» — nume de cod al Mathildei Carré — este o tristă figură a Franței ocupate. Profesoară de liceu la Oran, infirmieră voluntară la izbucnirea războiului, ea a intrat în 1940 în rețeaua de informații «Interallié», dirijată de Londra. Frivolă, amorală, cinică și venală, Mathilde — care debutase în cariera de agent de dragul unui salariu de 6 000 de franci pe lună și al unui ofițer polonez refugiat în Franța — și-a trădat tovarășii de luptă pentru un salariu mai mare și un Feldwebel din serviciul de spionaj german.

Colaborarea ei cu Abwehr-ul a dus la nimicirea rețelei «Interallié» și la arestarea, torturarea

și deportarea în lagărele de exterminare a peste 80 de patrioți. Intelligence Service nu și-a dat seama de dublul joc al «Pisicii» decît după ce, grație informațiilor ei false, vasele de război germane «Scharnhorst», «Gneisenau» și «Prinz Eugen» au putut trece nestingherite pe sub nasul bateriilor de coastă britanice de pe țărmul Canalului Mînceii.

Niciunul dintre aceste episoade nu se regăsește în film și portretul moral al Mathildei apare cu desăvîrșire denaturat, sub încărcătura lui de fard roz. Plecarea la Londra, din finalul filmului, este autentică, dar ceea ce nu ni se mai arată este arestarea sa imediată în Anglia și procesul care a avut loc la 3 ianuarie 1949. Condamnarea inițială la moarte i-a fost comutată în închisoare pe viață. În octom-

brie 1954 funesta «Pisică» a fost grațiată. Cîțiva ani mai târziu, și-a publicat memoriile — evident, o pledoarie pro domo, din care Henry Decoin a crezut de cuviință să se inspire în exclusivitate.

Spărgător și agent dublu

Mai prudent, Terence Young și-a ales ca model o personalitate pitorească și incomparabil mai puțin controversată: pe Eddy Chapman, vulgar spărgător londonez, surprins de nazisti în timp ce își ispășea pedeapsa în închisoarea de pe insula Guernsey, unicul teritoriu britanic ocupat de Wehrmacht. Filmul «Triple Cross» (1966) urmărește cu destulă fidelitate trama amintirilor publicate în volum de infractional devenit agent dublu, ca și Mathilde Carré, dar de par-

tea cauzei drepte. Nu la fel de siguri sîntem că Chapman a respectat cu scrupulozitate adevărul. Cîteva dintre episoade sînt de un neverosimil greu de acceptat, pînă și în această versiune modernă a genului de capă și spadă.

În treacăt fie spus, Chapman nu a fost singurul delincvent pe care aliații occidentali l-au folosit pe frontul secret. Confratele său, Austin Butterworth, a avut o carieră la fel de interesantă ca specialist în deschiderea caselor de bani — și e surprinzător că cineastii nu i-au acordat încă atenția pe care o merită.

Înainte de război, Butterworth dăduse multă bătaie de cap poliției londoneze. Trecînd drept patronul unei firme de import-export (pe care o înre-



*Din vulgar spărgător, dublu agent — «Eddie Chapman agent secret»
(Christopher Plummer și Claudine Auger)*

gistrase efectiv la Camera de comerț), el se adresa fabricilor de seifuri și le cerea o descriere amănunțită a produselor lor «înainte de a le achiziționa», documentându-se astfel, de la sursă, asupra viitoarelor sale obiective.

În aprilie 1939, francezii l-au angajat pentru o misiune de spionaj, trimițându-l la Berlin, unde a pozat ca reprezentantul unei firme (reale) de comerț exterior din Paris. Pretextând aceeași intenție de a cumpăra case de fier, el a luat «de probă» exemplare din toate modelele fabricate în cel de al III-lea Reich și, studiindu-le mecanismele de închidere, a exersat asupra lor metodele cele mai eficiente de forțare a ușilor.

Partea cea mai interesantă este că Gestapo-ul a bănuț că falsul comerciant lucra pentru Intelligence Service și a trimis la Londra doi agenți pentru a investiga trecutul lui Butterworth. Dar

descoperirea cazierului său judiciar a avut un efect calmant asupra copoilor lui Himmler, care și-au spus că spărgătorul nu se putea bucura de încrederea autorităților britanice. În timpul războiului, Butterworth a avut numeroase prieteni de a-și valorifica talentele. În 1941, de exemplu, înainte ca japonezii să se angajeze la rîndul lor în ostilități, el a deschis casa de fier a consulului nazist din Yokohama. Seiful, aflat într-un cabinet de la etajul I, a fost «mesterit» în vreme ce la parter se dădea o recepție, dar nimeni nu s-a sesizat de prezența și activitatea acestui remarcabil deținător al ierbii fiarelor. Se pare că documentele găsite și fotografiate de el s-au dovedit extrem de utile comandamentului aliat din Extremul Orient.

Ceva mai ambițioase în țelurile lor sînt două dintre producțiile de spionaj occidentale ale deceniului 1960—1970: «Cine ești d-ta, domnule Sorge?», rea-

lizat de Yves Ciampi în 1961, înclină spre investigația psihologică, în vreme ce «Operația Crossbow», în regia lui Michael Anderson (1966), mizează pe senzational și spectaculos. Ambele filme abordează însă teme majore: primul este o încercare de biografie a unuia dintre cei mai talentați și curajoși lucrători ai serviciilor de informații din întreaga istorie, sovieticul Richard Sorge; celălalt narează câteva episoade din lupta britanicilor împotriva armelor rachetă V-1 și V-2.

Agentul nr 1

Net superioare peliculelor amintite mai înainte prin seriozitatea cu care își tratează tema și prin veridicitatea diverselor caractere, nici «Cine ești d-ta, domnule Sorge?», nici «Operația Crossbow» nu se ridică la înălți-

mea faptelor de viață din care și-au tras seva. Estompat de un vâl de sentimentalism dulceag, chipul lui Sorge (interpretat de Thomas Holtzmann) nu apare aproape de loc în singura lumină capabilă să ne facă să înțelegem cine a fost el — pe de o parte un comunist convins de dreptatea și invincibilitatea cauzei sale, pe de altă parte, așa cum l-a definit Allan Dulles, fostul șef al C.I.A.-ului, «cel mai mare agent secret al secolului nostru».

La Tokio, sarcina lui Sorge era de a obține informații asupra planurilor agresive ale militarilor japonezi împotriva Uniunii Sovietice. Dar rezultatele obținute de el au depășit cu mult limitele acestei misiuni. Sub masca unui prestigios corespondent de presă hitlerist, el a devenit prietenul intim al lui Eugen Ott — mai întâi atașat militar, apoi ambasador al Reichului în capitala niponă — și al tuturor colaboratorilor acestuia. Astfel a



Mata Hari, în anii '20...
(Theda Bara)

avut acces la cele mai importante secrete ale politicii externe naziste, pe care le-a comunicat Moscovei cu ajutorul unui aparat de radio-emisie construit de el însuși.

Încă din martie 1941, Sorge a dat de știre că Reichul va ataca U.R.S.S. În mai, el a aflat, dintr-un mesaj al lui Ribbentrop către Ott, data aproape exactă a agresiunii: «20 iunie, cu posibilitatea unei zile sau două de întârziere». Cifrele pe care le-a transmis în privința efectivelor germane ce urmau să fie angajate pe frontul de Est erau și ele uimitor de precise: 170—190 de divizii.

Ulterior, Sorge a furnizat prețioase indicații referitoare la atitudinea guvernului japonez care, după cum se știe, nu a dat curs repetatelor cereri ale fugarului de a ataca Uniunea Sovietică în Extremul Orient. Dar Armata Roșie nu a putut să-și elibereze diviziile blocate la frontiera Siberiei decât atunci cînd

...și în versiune James Bond
(Joanna Pettet)

a aflat de la Sorge că japonezii își retrăseseră din Manciuria majoritatea trupelor, transportându-le pe insulele metropolei. Eliberate astfel de o așteptare plină de tensiune, forțele sovietice au putut fi aruncate pe frontul antihitlerist.

Din păcate, niciunul dintre aceste fantastice succese ale lui Sorge nu rămîne gravat în amintirea celui care a văzut filmul lui Ciampi. La rîndul său, filmul lui Anderson trece cu multă ușurință peste miile de deținuți ai lagărului de tristă celebritate «Dora», care au contribuit la reușita operației «Arbaleta» (căreia, din motive ce ne scapă, distribuitorii noștri au preferat să-i păstreze numele englez).

Cel de-al doilea război mondial a înglobat în crîncena sa vîltoare și frontul secret, care oferă cineaștilor o inepuizabilă sursă tematică.

Nicolae MINEI



DUELUL CHAPLIN- HITLER

*«Dacă aş fi cunoscut grozăviile
din lagărele de concentrare,
n-aş fi putut lua în rîs
nebulia ucigaşă a naziştilor».*

Charlie Chaplin



film
şi
istorie



Germania nazistă atinsese culmea puterii. Saarul fusese retrocedat Reichului, ca şi Memelul. Austria fusese anexată, Cehoslovacia ocupată. Doar cei o sută de kilometri ai Coridorului Dantzig mai despărteau Prusia Orientală de ceea ce se numea atunci Marele Reich german.

Germania nazistă nu se mărginise doar să-şi mărească spaţiul vital şi să-şi extindă frontierele, să-şi reînarmeze arsenalele, să-şi umple cazărmlle şi să-şi instruiască recruţii, să lanseze pe cer noile ei flotile aeriene. Pe lângă atâtea anexiuni teritoriale şi lovituri de forţă, de ambiţii satisfăcute, ea manifesta o neasemuită aroganţă faţă de celelalte naţiuni, răspîndind teamă şi ură pretutindeni în lume.

De la un capăt la altul al lumii, febra urca. *La drole de paix*, care durase peste douăzeci de ani, intrase în agonie.

Toţi aveau ochii aţintiţi spre Berchtesgaden, unde Adolf Hitler îşi petrecea sfîrşitul verii. Unde se va opri el? Pretenţiile şi ambiţiile naziştilor atinseseră oare limitele? Anexiunile teritoriale, dobîndite cu multă zarvă, i-au potolit în sfîrşit revendicările, i-au liniştit pofta lacomă de cuceriri? Aceste întrebări, redutabile şi obsedante, nu încetau să şi le pună cancelariile occidentale din Paris, din Londra, din Bruxelles, din Haga, din Varşovia, din Washington.

Aceleaşi dramatice întrebări şi le punea şi marele actor Charlie Chaplin.

O mustăcioară în comun

Încă din 1937 el pregătise un film în care Hitler era ironizat cu armele atît de puternice ale umorului. «Alexander Korda mă sfătuisese să fac un film despre Hitler — mărturiseşte el în «Autobiografia mea» — plecînd de la eroare de identitate, deoarece Hitler avea aceeaşi mustaţă ca Charlot. Pe atunci nu m-am gîndit de loc la un asemenea film, dar acum el era un obiect de actualitate. Un scenariu despre Hitler se preta la burlesc şi la pantomimă. M-am întors plin de entuziasm la Hollywood şi am început să scriu scenariul. Mi-a luat doi ani».

Chaplin avea toate motivele să-l ţintuiască

pe dictatorul cu mustăcioară în galeria sa de chipuri grotești. Omul, care arătase în toate filmele sale cât îi era de dragă libertatea și cât îi este de urită asuprirea, nu putea avea nici un fel de simpatie pentru Hitler care ajunsese într-atît «să zdrobească sufletul și inteligența individuală, îndoilele și problemele individuale, încît, sub eclerajul mistic și la sunetul cuvintelor lui magice, toți oamenii obscuri ai Germaniei s-au contopit în marea turmă germanică» (William L. Shirer, Berlin Diary). În numele acestui om, micul comedian din ghetoul londonez se hotărîse să lupte cu armele geniului său.

Dincolo de Rin s-a înțeles imediat că aceste arme nu erau inofensive. Adversarul era în stare să facă lumea întreagă să ridă pe socoteala Führerului, știrbindu-i astfel prestigiul. Chaplin fusese izgonit de multă vreme de pe ecranele germane dar de astădată inamicii lui aveau pretenția să-l împiedice să-și realizeze proiectul. Consulul german la Los Angeles a întreprins demersuri, a avut discuții diplomatice și a proferat chiar amenințări la adresa lui Chaplin. În noiembrie 1938 se anunțase chiar că Chaplin își abandonase proiectul. Să se fi lăsat el oare intimidat de amenințări? Adevărul e că și-a continuat lucrul, iar pe la mijlocul anului începuse turnarea filmului care avea să se numească «The Great Dictator» («Dictatorul»).

Acțiunile întreprinse de cercurile diplomatice naziste au avut totuși ecouri puternice. «În timpul turnării, cînd filmul era gata cam pe jumătate — spune Chaplin în memoriile lui — am început să primesc de la Artiștii Asociați mesaje alarmante. Hows Office avertizase Asociația că riscam neplăceri mari cu cenzura. Un film antihitlerist nelinistea mult biroul din Londra, care se întreba dacă îl va putea distribui în Anglia. Dar eu eram hotărît să merg înainte, căci trebuia să se ridă de Hitler. Dacă aș fi cunoscut grozăviile din lagărele de concentrare germane, n-aș fi putut realiza «Dictatorul», n-aș fi putut lua în ris nebunia ucigașă a naziștilor. Dar eram decis să ridiculizez trîncăneala lor mistică despre rasele cu sînge pur. Alte scrisori neliniștitoare soseau de la biroul din New York, rugîndu-mă să nu realizez filmul, afirmînd că el nu va fi niciodată proiectat în Anglia, nici în America. Eram însă absolut decis să-l turnez, chiar dacă ar fi trebuit să închiriez sălile spre a-l prezenta publicului».

Risul — o bombă cu nitroglicerină

Dar la 1 septembrie 1939 Polonia a fost cîmpul de armate naziste și realizarea filmului a fost oprită. Se spunea că filmul fusese



Speranța...
(Chaplin și Paulette Goddard)



Deznădejdea...

Aroganța..



abandonat și că glumele pe socoteala lui Hitler nici nu mai puteau avea haz. Ajungând la concluzia că ridicolul e o armă puternică și că risul e un tonic ce ușurează durerea, Chaplin se puse însă din nou pe lucru. Însuși biroul din New York îi telegrafiasă lui Chaplin: «Terminați-vă filmul, toată lumea îl așteaptă». Și Chaplin își termină filmul. Prezentarea lui întâmpină însă dificultăți serioase. «De altfel — ne lămurește mai departe Chaplin în memoriile sale — încă din timpul turnării, am început să primesc scrisori de la nebuni, iar acum când filmul era terminat, ele deveniseră și mai numeroase. Unii din corespondenții mei mă amenințau că vor arunca în săli bombe cu gaze și că vor trage asupra ecranului oriunde va fi proiectat filmul, alții amenințau că vor provoca scandal. M-am gândit la început să mă adreză poliției, dar riscam să îndepărtiez astfel publicul. Unul dintre prietenii mei mă sfătuia să discut cu Harry Bridges, conducătorul Sindicatului docherilor. L-am invitat deci la mine la masă. L-am explicat în mod deschis despre ce-i vorba. Știam că Bridges este antinazist, așa că i-am spus că am făcut o comedie antinazistă și că am primit o mulțime de scrisori de amenințare. Dacă aș putea invita, i-am zis, douăzeci-treizeci de docheri la premieră, i-aș repartiza în sală, așa încît dacă vreunul din pro-naziști va începe să facă scandal, oamenii d-tale să-l poată călca pe bătătură înainte ca lucrurile să devină prea grave.

— Nu cred că o să se ajungă aici, Charlie, a răspuns Bridges rîzînd, Dumneata ai prea multe simpatii în public, ca spectatorii să nu se poată ocupa singuri de țișniții ăștia. Iar dacă scrisorile sînt scrise de naziști, oricum ei n-or să îndrăznească să apară la lumina zilei. Chiar așa de curajoși nu sînt.»

«Dictatorul» trebuia să fie prezentat în două săli din New York, Astor și Capitol. «În seara avanpremierei dată pentru presă, ne informează Chaplin, Harry Hopkins, principalul consilier al lui Franklin Roosevelt, a luat masa cu mine. Ne-am dus apoi la reprezentație și am ajuns pe la mijlocul filmului. «Este un film mare, mi-a spus Harry cînd am părăsit teatrul, o operă foarte valabilă, dar care n-are nici o șansă».

Afară, staționa o mare mulțime, care m-a aplaudat. Din rîndurile ei s-a desprins o tină ră fată, care s-a apropiat de mine și m-a întrebat încet de ce sînt antinazist. L-am răspuns că eram, pentru că naziștii erau inumani.

— Firește, spuse ea ca și cum ar fi făcut o descoperire neașteptată, sînteți evreu?

— Nu trebuie să fii neapărat evreu — i-am replicat eu. E de ajuns să fii o ființă omenească normală.

Aceasta a pus capăt discuției noastre.

«O să pierzi bani cu filmul ăsta» — și-a continuat șirul gândurilor Hopkins. Cum cheltuisem în aventura asta două milioane de dolari și doi ani de muncă, nu pot să spun că pronosticul acesta m-a umplut de bucurie. M-am mărginit să clatin grav din cap. Mulțumesc lui Dumnezeu, Hopkins se înșelase. «Dictatorul» și-a început cariera la Capitol în fața unui public strălucitor, încântat și entuziast. A ținut afișul 15 săptămîni la New York în două săli deodată, dovedindu-se a fi dintre toate filmele mele, acela care a realizat cele mai mari rețete».

Un dictator de temut

Cancelaria berlineză făcuse tot ce-i stătea în putință spre a împiedica difuzarea filmului «Dictatorul», întreprinzînd o vie campanie împotriva creatorului său. Prezentat la Casa Albă, Roosevelt îi spuse lui Chaplin: «Filmul d-tale ne creează multe neplăceri în Argentina».

Într-adevăr, de teamă să nu se compromită, mai multe state, printre care și Argentina, refuzară «Dictatorul». În Europa cotoșită, filmul era interzis. Abia după cinci ani, Franța și celelalte țări au putut vedea filmul lui Chaplin. Campania Germaniei hitleriste împotriva «Dictatorului» era însă perfect îndreptățită, căci Chaplin ne dezvăluise în filmul său tot ce în această atroce bufonerie a «Axei» era foc de artificiu, tragic vodevil. «El a tipizat-o într-un fel de neuitat, înfățișîndu-ne o caricatură savuroasă — care nu șarjează — și în care sînt prezentate toate trăsăturile esențiale ale dictaturii fasciste. Cunoșteam bine aceste vociferări în fața microfonului, aceste defilări de paradă, această înscenare magnifică și grotescă. Am văzut agitîndu-se într-o lume chinuită de spaima aceste fanteze efemere a căror fanfaronadă nu era egalată decît de ură» — scria Pierre Leprohon, în volumul său dedicat lui Chaplin.

Au trecut ani și ani de la creația «Dictatorului». Între timp, enorma mașinărie instalată cu zgomot și coloșii de lut crezuți a fi de fier, s-au prăbușit. Hitler, care se visa fîhrerul unui imens imperiu construit pentru o mie de ani, s-a sinucis în bunkerul său, iar apoi a fost aruncat în grădina cancelariei Reichului și i s-a dat foc, așa cum se dă gunoarielor. Dar filmul lui Chaplin există și azi, și a rămas o aspră satiră, care ne dezvăluie groaznicele dedesubturi ale acestei tragice bufonerie care a fost hitlerismul. Căci o dată mai mult în lunga istorie a lumii, în acest duel nevăzut, dar aspru, dintre Chaplin și Hitler, rațiunea a triumfat asupra forței brutale.

Paul B. MARIAN



Ambiția...

ZABRISKIE POINT

**CEA MAI MARE
DISPUTĂ
CRITICĂ
A ANULUI**

Sînt nevoia de a fi legat nu numai de inspirație, dar și de timpul nostru; nu atât pentru a-l exprima și a-l interpreta în aspectele sale cele mai dure și mai tragice, cît pentru a stîrni cîteva rezonanțe în lăuntrul nostru, pentru ca noi, oamenii de cinema, să devenim sinceri și coerenti cu noi înșine, cinstiți și curajoși cu alții. Este unicul fel de a fi viu și de a rezista.

Michelangelo ANTONIONI

Bianco e Nero — septembrie 1958

Nu este pentru prima dată cînd Antonioni dezvăluie simultan ovații și injurii. De la Cannes-ul care a fluierat «Aventura» — film ce a deschis calea unor noi aventuri ale ecranului, urmate apoi cu conștiinciozitate în cele patru zări cinematografice — au trecut zece ani. Astăzi Antonioni se poate dispensa de aplauzele sau huiduielile estradelor festivaliere ce consacră în egală măsură. Antonioni refuză astăzi să se alinieze modei sau anti-modei festivalurilor. Dovada a făcut-o ultimul său film «Zabriskie point» lansat în același timp la cîteva cinematografe din lume și care a stîrnit imediat după premieră cea mai răsunătoare dispută critică a anului.

Înainte de începerea turnărilor Antonioni declarase:

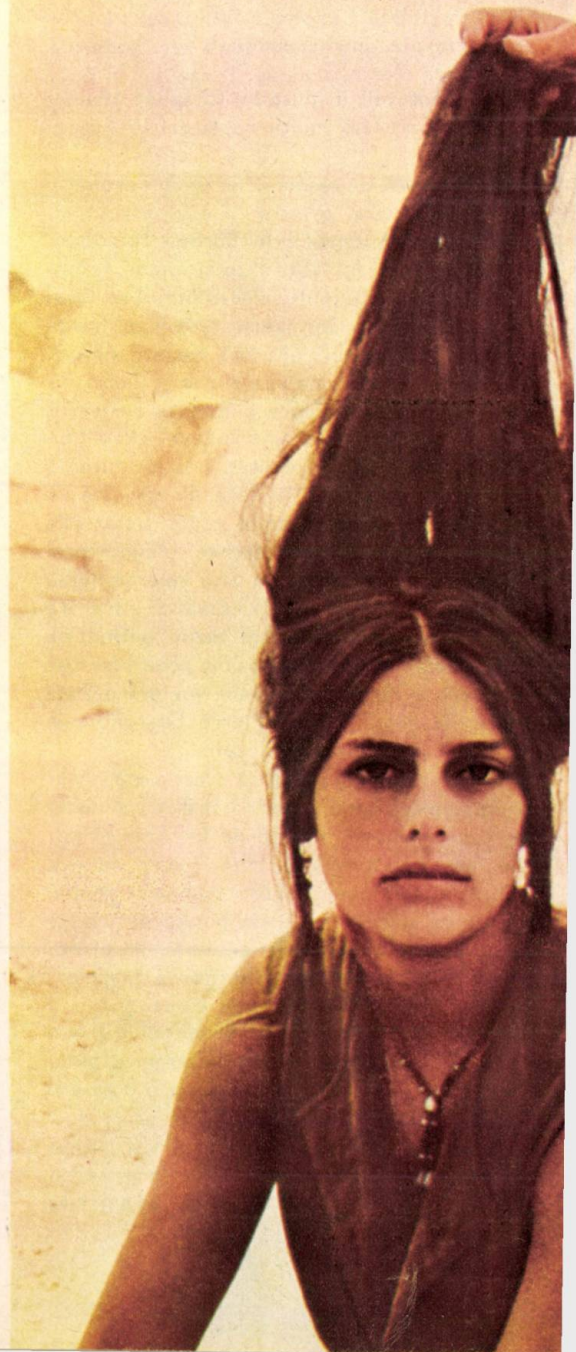
«Singurul fel în care voi putea scăpa de optica hollywoodiană este de a realiza un film despre tinerețe și tineri. Prin ochii lor și prin miinile lor, și prin mințile lor, contradicțiile sentimentale și politice care frămîntă Occidentul, vor apărea în adevărata lor lumină. Voi face din filmul acesta opera mea cea mai direct angajată. America nu va fi doar un pretext, un fundal, așa cum a fost Londra pentru «Blow-up», care se putea petrece la fel de bine la Paris sau la New-York. America va fi însăși esența filmului meu»

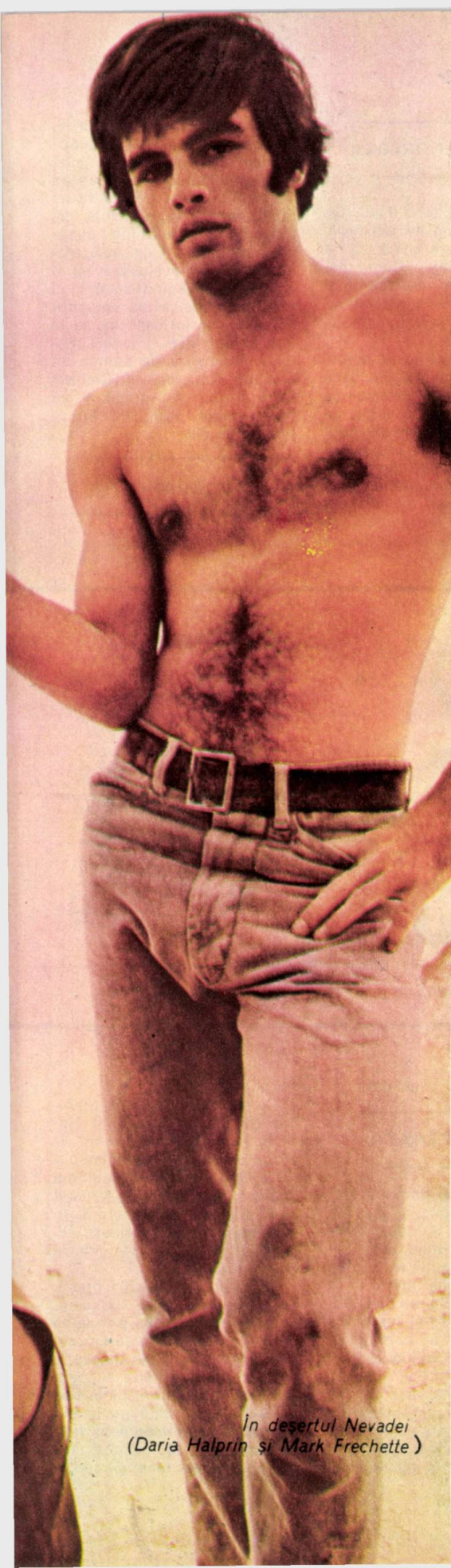
«Cahiers du cinéma» aprilie—mai 1968

Iată în avanpremieră filmului cîteva controverse purtînd girul unor personalități din lumea literelor și a criticii, care dîrînd cititorii — viitori spectatori — certifică însă, pentru încă o dată, că operele celor mai consacrați artiști nu exclud cele mai acute divergențe de opinii. Din duelul lor se descoperă adesea adevărata valoare creatoare.

PARIS MATCH — 25 aprilie 1970: «Pe jumătate o decepție».

«După «Blow-up» despre o Anglie cu plete, iată «Zabriskie point» despre o Americă în criză» (...) «În centrul filmului o poveste de dragoste dintre un student contestatar și o tinăra americană, care fuge de America dolarului pentru a se regăsi singură în deșertul Nevadei» (...) «De o admirabilă frumusețe formală, ultima secvență este singura care amintește de măiestria lui Antonioni. Restul filmului are lungimi, trenează. Pe jumătate o decepție».





În deșertul Nevadei
(Daria Halprin și Mark Frechette)

LE MONDE, 20 aprilie 1970: «*Amprenta unui mare talent*»

«Americanilor care au făcut un triumf din «*Blow-up*», nu le-a plăcut «*Zabriskie point*». Ceea ce i-a suparat este mai puțin ceea ce Antonioni a spus despre America în acest film, ci felul în care a spus-o. Atunci când poate ei ar fi acceptat cu fair-play (și poate cu entuziasm) o critică realistă și severă a societății lor, ei au văzut în eleganta apologie concepută de realizatorul italian doar o caricatură scandalosă simplificând problemele care îi obsedează» (...) «Frumos, de o frumusețe formală, filmul este în mod constant (...) Un poet are totdeauna dreptul să viseze, și în limitele sale «*Zabriskie point*» nu poate decât să placă. Până și în slăbiciunile și în incertitudinile lui filmul poartă amprenta unui mare talent» (Jean de BARONCELLI)

THE OBSERVER, aprilie 1970: «*Go home!*»

«După ce a turnat «*Blow-up*» la Londra și «*Zabriskie point*» în America, cel mai bun lucru ar fi ca Antonioni să se întoarcă la el acasă» (Penelope MORTIMER)

EUROPEO, aprilie 1970: «*Antonioni să rămână pentru noi un străin*»

«Celebritatea lui Antonioni a fost importată în Italia din străinătate. În practică Antonioni s-a dovedit a fi un autor străin. Și nu e drept ca Antonioni să se vada expedit, expuizat, ca Lucky Luciano. Ma opun. Sint în stare chiar să semnez un apel, să fac acte false, în fine să comit orișice crime pentru ca autorul lui «*Zabriskie point*» să rămână un autor străin. Orișice crimă. Chiar și aceea de a afirma că «*Zabriskie point*» e un film bun. De ce nu? Deci: e un film bun. Totuși ceva în mine se revoltă. Mă tem că există o limită în toate. Nu mă simt în stare să afirm că e un film bun. Maximum este să spun că nu e un film prost. Că nu e prost, că nu e rău» (...) «Nu se poate spune nimic. Antonioni e un poet al camerei de luat vederi. În Italia, printre oameni prea puțin poetici, un poet ca el s-ar irosi. Oh, D-nă (D-ră) Penelope, nu insistați în propunerea dumneavoastră nici în glumă. Antonioni e un autor străin din toate punctele de vedere. E autor străin și e bine să rămână așa. Pentru totdeauna Mike (thank you) îți mulțumesc!» (Oreste del BUONO)

FILMS AND FILMING, iunie, 1970: «*Condiția umană azi*»

«Am remarcat încă o dată intuiția stilistică a lui Antonioni, caracteristica sa atât de personală de a corela oameni și peisaje» (...) «Ca toți bărbații lui Antonioni din Noto sau Milano, Roma sau Ravena, Londra sau Los Angeles, de oriunde, Mark din «*Zabriskie point*» este obsedat de dorința de a se exprima pe sine și este împiedicat de o societate care-l oprimă. Mark, cel mai tânăr dintre bărbații lui Antonioni, este cel mai dezorientat și în consecință cel mai vulnerabil. El este cel mai sigur opus materialismului meschin și totuși rezistent la conformismul de grup. Frământările lui sînt profunde, în tristețea lui se reflectă un important aspect al condiției umane azi»

(Gordon GOW)

FILMS IN REVIEW — N.Y., Martie 1970: «*Goliciune, absurditate*»

«Pretențioasa goliciune și absurditate din filmele non-documentare ale lui Michelangelo Antonioni a înflorit din plin în «*Zabriskie point*». Cu toate resursele lui «*Metro Goldwyn Mayer*» la dispoziție, Antonioni a reușit cu primul său film turnat în America să dea în vileag eronatele sale concepții despre existența secolului XX, a infantilei sale neînțelegeri asupra societății americane și a inabilității sale cronice de a regiza cu succes un film» (...)

(Arlene KRAMBORG)

JEUNE CINEMA, mai 1970: «*O etapă importantă*»

«*Zabriskie point*» este un film care repune în discuție opiniile lui Antonioni, este unul din acele filme pe care-l admiri sau îl detești» (...) «Acest cineast ne introduce într-o lume eliberată de vechile tabu-uri, cu o bucurie care-și găsește forța într-o libertate interioară cu totul nouă, hotărâtă să smulgă vechii lumi dreptul la libertatea sa de acțiune» (...) «Astfel acest film, turnat la Hollywood de către un regizor care nu mai este tânăr, și cu o glorie consacrată, exprimă refuzul total al tinerilor (întruchipați în special de Daria) față de lumea în care trăiesc» (...) «Nu este vorba de o fabulă. Antonioni, acest taciturn, s-a exprimat fără reținere, asupra poziției sale în general, ca cineast, în fața lumii în care el trăiește» (...) «Un film care nu se datorește hazardului, care marchează o etapă importantă în căutarea îndelungată în drumul către eliberarea omului. Antonioni este perfect conștient de obstacolele pe care le ridică»

(Ginette GERVAIS)

critica
față
în...

ATI SCRIS DESPRE CINEMA ? ATI GRESIT VREODATĂ ?

față
cu
publicul

M. ALEXANDRESCU

Greșesc mai tot timpul. De fiecare dată față de altcineva, pentru că fiecare are o părere a lui despre un film. Uneori pledoaria pare mai interesantă și atunci este și mai convingătoare: alteori însă nu și atunci totul devine plicticos.

Nu știu însă cine ar deține secretul infailibilității, dar dacă ar exista cineva (și probabil că unii afirmă despre ei înșiși că sînt infailibili) eu n-am să-l caut niciodată. Infailibilii ar face să nu mai existe păreri despre un film, ci sancțiuni supreme, docte și perfecte. N-am mai discuta despre un film, am decreta. Și am muri cu toții de plictiseală

put ai activității critice. Dar nu din cauza tinereții. Pe atunci, căutam cu toții să sprijinim tinăra cinematografie românească și, nu o dată, ne justificam îngăduința prin speranța că, într-o bună zi, ea va fi cu prisosință răsplătită. Cum însă cronica de film evaluează nu o cinematografie în ansamblu, ci rezultate precise ale anumitor cineaști, mărturisesc că de la unii aștept încă și astăzi răsplata încurajării de atunci: un film bun. Am greșit eu că mi-am făcut iluzii? Au greșit ei că mi-au creat deziluzii? Errare humanum est.

T. CARANFIL

Dar cine nu greșește pe lu-



Mircea Alexandrescu



Eugen Atanasiu

— și creatorii și spectatorii.

EUGEN ATANASIU

Dacă aș spune că n-am greșit, aș greși pe loc.

Personal cred — după o experiență de peste două decenii — că șansele criticului de a greși sînt categoric mai multe decît cele ale istoricului de film. Primul e chemat să-și rostească opinia prompt, în fierbințele premierei și a conjuncturii în care aceasta are loc. Celălalt, olimpiu, se detașează de agitația epocii și argumentează calm ceea ce timpul a consacrat.

Poate că cele mai multe greșeli le-am comis în anii de înce-

me?...

Cu atît mai mult, într-o profesie atît de net angajantă precum cea a comentatorului de artă... Scutiți de greșală, imi par cei care practică arta subtilă a echivocului. Doar ei, fericii! sînt infailibili în fața erorii. În ce mă privește, mărturisesc, resemnat, că mă număr printre cei supuși greșelii...

Probabil, deci, că voi fi greșit. Și nu numai o dată! Dar cînd anume, asta încă nu pot să vă spun. Pentru determinarea unei asemenea erori de judecată mi-ar trebui un criteriu. Nu cred că dezacordul dintre opinia mea și cea a majorității publicului — asemenea momente am trăit numeroase — sau distanța dintre aprecierea mea și cea a

majorității colegilor mei de armă — asemenea momente au fost și mai multe — ar putea semnifica ceva într-un domeniu atât de delicat. Unicul criteriu elocvent ar fi încercarea timpului și, în această lumină, întrebarea dumneavoastră devine prematură. Mai dați-mi timp!

Există, totuși, o eroare, pe care uneori criticul o comite într-atît de flagrant, încît nici nu mai e necesară distanțarea pentru a o remarca. Este momentul în care se trădează pe sine însuși. Sub presiunea publicului sau a unui puternic curent de opinie, a unei mode, care bîntuie distrugător, sau a propriei sale derute în fața unei opere de artă ieșite din comun — criticul simulează o opinie, n-o trăiește, n-o smulge din adîncurile sale. Aceasta

neți, care n-a greșit niciodată, ar fi, el însuși, un sumum de erori. De altfel, poetul Voiculescu scria, drept dedicație, pe un volum, poetului Goga: «tot ce este suprauman este inuman». Avea foarte multă dreptate. A greși din inocență înseamnă a gafa. A greși din nepricepere este însă groaznic. În orice domeniu de activitate. A persevera în greșeală din nepricepere este fatal. Cunoscomenii pentru care fiecare greșeală e fatală. «A greși» din teamă, din lășitate, din calcul (da, se poate foarte ușor greși din calcul?), din prea multe calcule, este, de asemenea, urit. Am făcut cîteva greșeli urite în viață. Le regret. Le evit, cît pot. Am greșit, în special lăudînd. Am greșit, apoi, pentru a evita greșelile altora. Sînt gre-

concrării față de filme. Excepția confirmă regula! De regulă sînt... «idealistă». În acest caz acționează excepția și cred cu tărie că nu există cronicar (ne place termenul!) care să nu greșească. Aplicarea judecăților de valoare asupra unui film se face, evident, diferențiat. Susținînd o cinematografie militantă și o critică militantă, incluzi uneori criteriilor artistice un plus sentimental. Atunci apelezi la idei, la afinități spirituale cu tematica. Cred, înfin, în forța de influențare a filmului, de aceea îmi place să subliniez ideile. Și dacă tot sîntem la capitolul mărturisiri, am greșit atunci cînd am văzut într-un film românesc mai mult decît este el de fapt.

greșelile înseși devin un film expresiv, cu un conflict între mine și eu. Toate greșelile — dacă le înșir într-o anumită ordine, ca într-un scenariu — descriu propria mea istorie, mă descriu pas cu pas și creează pe dedesubt un Bildungsfilm. Mă văd emoționat la «Căderea Berlinului». Mă văd «copleșit» la «Insula». Mă văd uscat și rece — ca o cracă înghețată — la «Marienbad», pentru că, după cîteva ani, să mă dezgheț... Omul e suma nenorocirilor sale — zice Faulkner. Criticul — suma greșelilor de care e conștient, care se integrează conștiinței sale. Sigur că nu-s mîndru de greșelile mele. Sînt însă mulțumit că știu de ele, și-n fond sînt ale mele. Doar prin ele îmi pot da seama de filmele cu care n-am greșit niciodată: de



T. Caranfil



Călin Căliman



Silvia Cinca



Radu Cosașu

este, după părerea mea, unica eroare pe care o putem încredința fără risc. Dacă la aceasta se referă întrebarea pe care mi-o puneți, ei bine, atunci primiți răspunsul meu categoric (deși suspect de infatuare): Nu-mi pot reproșa nimic! Sînt curat ca lacrima...

CĂLIN CĂLIMAN

Aș vrea să-l cunosc pe omul care n-a greșit niciodată. Oricum, nu l-aș iubi prea tare. Pentru că, dacă — prin absurd — ar exista, acest «supraom» sau «subom», cum vreți să-i spu-

șell pe care le trec cu vederea. Și mai sînt, apoi, anumite «greșeli frumoase»... Opinii non-conformiste, tratate drept grave erori. Opinii tratate într-un anumit moment drept grave erori, dar care-și dovedesc, peste timp, substanța de adevăr. Nu-mi plac «adevărurile de circumstanță». În acest sens, mi-aș rezerva dreptul de a mai greși din cînd în cînd.

SILVIA CINCA

E idealist să credem că un critic de cinema se poate forma în afara producției naționale. Or, filmul nostru greșeste față de legile artei. Greșesc deci și

RADU COSAȘU

Dacă am greșit vreodată? Greșesc tot timpul — cum să mai am timp să mă gîndesc la acel «vreodată»? Dar m-am obișnuit. Nu mai am remușcări odioase. Nu mai am vanități de critic infailibil care sare ca ars cînd e prins cu contradicția. Nu mai sufăr în fața greșelilor care vin punctuale la rendez vous. M-am lămurit: teatrul e cel mai dificil gen pentru creator, filmul e arta cea mai insuportabilă pentru critic. (De aceea, atîția critici neagă filmul ca artă...) Am ajuns să nu mai mă tem de greșeli. Viclean, le întorc pe dos și caut să văd ce e bun și fertil în ele. E mult mai bine așa:

mic copil — «Stan și Bran vinzător de brad» mi s-a părut minunat și a rămas pînă azi — minunat. Dintotdeauna, din leagăn, m-am uitat vrăjit la Buster Keaton (și va rămîne un mister pentru mine cum vrăjit de Malec am putut sta fascinat la «Judecata onoarei»... ce s-a întîmplat cu mine?) De cîteva ani buni și lungi, visez la Nanuk. Și nici în mormînt nu voi găsi vreun curus «Aventurii»...

Dar pentru aceste jurăminte de amor veșnic — am trebuit să plătesc cu atîtea stupefiantе erori, precum demonul lui Lermontov!... Și iartă greșelile altora — dar doresc semenilor

mei să aibă parte de greșelile mele.

DORIAN COSTIN

Dacă ar fi să răspund printr-un aforism aş spune că «nu-mai cine nu munceşte nu greşeşte.» Dacă ar fi să răspund printr-o glumă aş spune că am greşit ortografiind într-o cronică Elia (Kazan) cu dublu I. Dacă ar fi să răspund serios... nu aş răspunde de loc, pentru că a afirma cu certitudine că în cutare loc ai greşit, ar fi la fel de lipsit de modestie ca şi cînd ai afirma cu certitudine că nu ai greşit niciodată. Nu există critici infailibili. Dar există prin-

nieri entuziaşti ai presei noastre cinematografice, rămaşi şi astăzi, spre pizma mea admirativă, acolo unde se editează revista. Publicaţia a evoluat de atunci enorm, a ajuns la un tiraj prestigios, a cucerit un Leu de Aur la Veneţia şi s-a impus stimei şi admiraţiei cititorilor ei. Poate că mai puţin s-a impus cineaştilor, dar asta este altă problemă.

M-a tentat într-o vreme chiar meseria de cronicar cinematografic (amară piinel!) pe care, slavă domnului, am abandonat-o la timp. Altfel, aş fi fost nevoit să înşir aici un pomelnic întreg de greşeli şi regrete.

N-am greşit atunci cînd am crezut cu ardoare că revista

valului naţional al filmului de la Mamaia. Dar... Errare humanum est, sau, cum spune românul: Numai cine doarme nu greşeşte. Poate că greşesc şi acum scriind aceste rânduri, dar mai bine păcatele recunoscute decît tănuite, căci adevărul tot iese la lumină.

MAGDA MIHĂILESCU

Nu mă ştiu să scriu vreodată cu sufletul împăcat de tot. Ori de cîte ori mă chinuiesc — atît cit are timp să se chinuiască astăzi un publicist — să traduc în vorbe sărace ceea ce au spus maeştrii sau, mă rog, cineaştii,

strigam în Flacăra: «să-l lăsăm să alerge ca nebunul, cu aparatul după el»; 3) nu l-am apărut aşa cum se cuvenea pe Mihalkov Andrei Konchalovski, la vremea lui, cu prilejul «Primului învăţător». Restul greşelilor — ţin prea mult la ele, am învăţat prea multe de pe urma lor ca să le spun şi altora.

ECATERINA OPROIU

Cred că am greşit de foarte multe ori. Cel mai greu socotesc că am greşit atunci cînd am tăcut — de teamă să nu greşesc. Sau de teamă să nu supăr.

Cei care se tem să nu supere



D. Costin



Ioan Grigorescu



Magda Mihăilescu



Ecaterina Oproiu



Val. Savu

cipii, criterii, un ideal de artă pe care-l aperi, chiar dacă se întâmplă să greşeşti în ce priveşte exactitatea unei aprecieri.

IOAN GRIGORESCU

Am scris mai mult pentru cinema decît despre cinema. Şi am greşit şi într-un caz, şi într-altul. Departe de mine intenţia de a-mi pune cenuşa în cap. Îmi amintesc însă cu nostalgie şi emoţie de perioada cînd scoteam primele numere ale acestei reviste în două cămăruţe dintr-o casă de pe bulevardul 6 Martie, ajutat de cinci, şase oameni, toţi tineri, pio-

poate concentra în jurul ei, într-un stimulator schimb de idei, întreaga noastră gândire din acest domeniu, în scopul facilităţii căilor pentru formarea unei şcoli cinematografice româneşti; n-am greşit nici atunci cînd am pledat pentru filmul românesc «cu F mare», nici cînd am socotit că dispunem de cel puţin o duzină de excelenţi regizori cărora trebuie să li se dea de lucru, cu toată încrederea în profesionalismul lor. În rest, am greşit mereu. Şi cînd am făcut «praf» într-o corespondenţă de la Cannes filmul lui Antonioni «Aventura», şi cînd am acceptat cu resemnare amînarea sine die a festi-

buni, răi, prin imagini, am sentimentul jalnic al culpei. Mă mîngîi cu taptul că nu sînt chiar singură pe lume. Cît despre greşeli — greşeli concrete, perfecte, truimoase, pune de dat ca exemplu, bănuiesc că sînt mult mai multe decît îmi vin mie în cap acum, dacă socotim că orice părere care nu se potriveşte cu aceea a cititorilor, a prietenilor, a duşmanilor, a vecinilor este pentru unii o greşală. Din lista celor pentru care aş zice că îmi pare rău, desprind: 1) m-am lăsat cîndva prea mult înduioşată de «A trecut o femeie» al lui Bardem; 2) am crezut ceva mai mult decît trebuie în Lelouch, atunci cînd

— o spun autocritic — n-ar trebui să se facă critici. Cine se teme de lup nu se face Scufiţa Roşie.

Din păcate, atmosfera vieţii noastre publicistice nu este delin pregătită să suporte disputele. A nu avea acelaşi punct de vedere cu autorul — este interpretat adeseori ca un act de ostilitate la adresa lui. Combativitatea criticului creşte sau descreşte uneori în raport cu argumentele artistice, ci cu ponderea socială a unui nume.

Pe urmă mai intervine ceva. La război soldatul nu-şi cunoaşte adversarul. Spiritul lui războinic se bazează în bună măsură pe această necunoaştere.

În clipa în care știi cum îl cheamă pe cel din față, câți copii are, ce visuri nutrește — în aceea clipă nu mai poți să ținesti.

Firește, arta nu se dezvoltă în condiții de război — dimpotrivă! — dar cunoașterea personală molește uneori actul critic. E regretabil și e păgubitor, pentru că franchetea este după părerea mea cea mai înaltă formă a stimei umane.

VALERIAN SAVA

Da, bineînțeles. Nu atît, sper, în formularea unor aprecieri de valoare sau în linia de profil a caracterizărilor, cît, mă tem, în măsura analizei și a argumenta-

«erată», semnalare scrisă a erorii; probabil că e o coincidență fonică. Știu însă că între anii 1950—1960, cînd am scris foarte frecvent și îndesat despre cinematografie, din prea multă dragoste pentru noul film românesc ce se ivea ca o floare proaspătă în cîmpul culturii, am făcut să atîrnie mai greu în cîntarul critic însușirile unora în raport cu cusururile lor tot atît de fățișe. Azi revăd în amintire, de pildă, cele două serii ale unui film («Nepoții gornistului» și «Răsare soarele»), recitesc cronică de atunci și nu-mi rămîne decît mîngîierea că ambele fenomene au ieșit, pe porți diferite — și cu proporțiile respective, evident — din amintirea

și mîine? Și ce rațiune face ca în curgerea istorică să spălăm mereu de mil, reconsiderînd adică cultura unor vremi revolute?

Nu e chip altfel, decît să-ți săvîrșești meseria cu inima deschisă, și cugetul liniștit, și să primești senin judecata asupra epocii tale, în care n-ai fost decît o simplă particulă sensibilă.

...Dacă o mai apuci, această judecată.

MARIN SORESCU

Am greșit atunci cînd nu am spus totul.

gîndu-mi performanța. Mai mult, o revistă a scris peste cîteva zile despre «jalnica informare profesională a unor critici care nu știu că...» Urma biografia lui Fehmiu plus o fotografie în care actorul zimbea subțire și seducător...

D.I. SUCHIANU

Da. M-am înșelat teribil. Și sînt mîndru de a fi greșit, așa. Mai întîi că m-am găsit în bună companie: Pudovkin, Eisenstein, Clair, Renoir, Alexandrov ca și mine, s-au cutremurat de groază că în fața unei catastrofe la apariția filmului vorbitor. Ne-am înșelat. Căci flagelul avea să fie de scurtă durată.



V. Silvestru



Tudor Stănescu



Marin Sorescu



D.I. Suchianu

Caricaturi de Neagu RĂDULESCU

ției. Nu atît, cred, în privința unor opere mari sau de excepție, fie și neconsacrate, cît, bănuiesc, pe terenul friabil al realizărilor medii ca vocație și realizare, cu care ne întîlnim, vai, atît de des, pentru care ne smulgem argumentații din propriul nostru sentiment de optimism sau, cînd paciența ne trădează, mergem cu incizia mai departe sau în altă direcție decît se cuvine.

VALENTIN SILVESTRU

Nu-mi dau seama ce legătură e între Erato, una din vestitele pieride ce-i desfătau pe zei, muza poeziei sentimentale, și

publică, intrînd în penumbra rece a memoriei de sertar.

N-am același sentiment la relectura cronicilor despre schițele lui Jean Georgescu după Caragiale, despre «Desfășurarea» ori «Moara cu noroc». Dar aceasta e o altă latură a problemei.

O greșală însă nu se înfăptuiește niciodată *in sine* ci, cum o demonstrează și spiritul limbii, *față de ceva* ori cineva. Și îți vine firește, să te întreb: ai greșit față de *acel* timp, sau față de *acest* timp ale cărui retrospectivități sînt atît de necrutător lucide cu orice romantisme anterioare? Dar ce socotești o eroare, era astfel și ieri? Va fi

TUDOR STĂNESCU

Asta vrea să însemne că în rest totul e fără reproș. Bănuie că acesta e sensul exact al întrebării. Numai acesta. Atunci, totul se leagă de momentul cînd «Am întîlnit țigani fericiți». Mai pe scurt: am scris de Bekim Fehmiu că-i neprofesionist, o mare «descoperire» a regizorului... Și ca să ating și sublimul, i-am profețit chiar și o extraordinară carieră cinematografică... În ziua în care a apărut cronică, o distinsă și prețuită colegă de la un săptămînal, mi-a telefonat omolo-

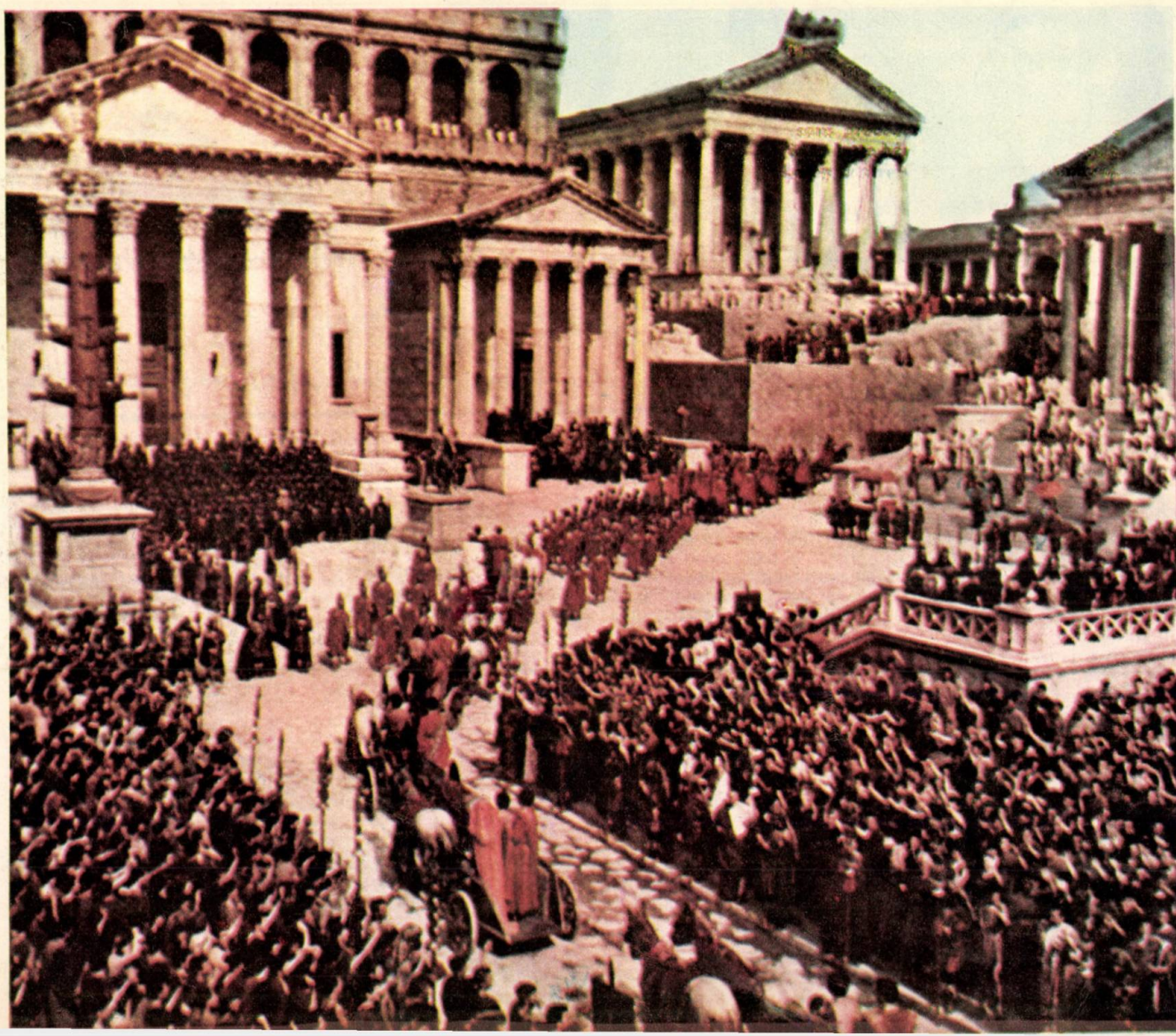
Flagelul a *biciuit* imaginația cineștilor, care s-au căznit să găsească funcții noi cuvîntului în film, astfel încît importanța precumpănitoare a imaginii asupra vorbirii să rămînă. Rezultatul a fost miraculos. În două lungi articole publicate în «Cronica» am înșirat și definit funcțiile cuvîntului în film. Și știți cîte am găsit? 36! Treizeci și șase! Complet deosebite una de alta. Mai multe decît în literatură! Adică în *restul* literaturii. Căci socot că filmul este și el un *gen literar*. Faptul că e și spectacol nu împiedică de pildă teatrul sau discursul, sau conferința-cozerie, sau recitarea de versuri să fie genuri literare.

NOI, NOI, NOI

ȘI...

FILMELE NOASTRE

filmele
față
în față
cu publicul





*Publicul nu a contestat nici o clipă tandemul Dumas-Delon
(«Laleaua neagră»)...*

◀ *...și a făcut coadă să o vadă pe
Senta Berger «În mărime naturală»*

**Superproducție în culori și alb-negru (mai precis
negru pe alb)**

**Interpreți: tu, ea, el, voi, ele, ei... (într-un cuvânt
dumneavoastră, publicul cinefil)**

Imaginea: propria dumneavoastră imagine

Montajul: C.d.C.M.p.S.O.ș.P.S.d.F.

Muzica: în surdină

**Consultant tehnic: Direcția Rețelei Cinematografice
și Difuzării Filmelor care ne-a furnizat și majoritatea
datelor**

Producător: Revista Cinema



«Tudor»



«Neamul Șoimăreștilor»

Publicul a ales în palmaresul său patru filme românești pe primele locuri

«Dacia»



«Columna»





Dacă ai chef s-o vezi pe Senta Berger în mărimă (aproape) naturală, dacă demonul aventurii te împinge să străbați pe jos pustiul Saharei, dacă ți s-a făcut dor de Big Ben ori de Domul din Milano, dacă simți că trebuie să plîngi și n-ai de ce, sau dacă pur și simplu te plictisești, ce faci? Te duci la cinema. Acolo găsești de toate. Și o fată frumoasă și un pusti-două și o construcție impunătoare și un motiv ca să plîngi și chiar mai multe ca să te plictisești ceva mai bine decît în altă parte.

Dar ce-ar fi dacă am avea un C.d.C.M.p.S.O.ș.P.S.d.F. (adică Centrul de Cercetări Minuțioase pentru Sondarea Opiniilor și Psihologiei Spectatorului de Film?) Ei, atunci ar fi cu totul altceva! Atunci ar lucra un computer pentru noi, care ar răspunde cu promptitudine la orice întrebare căreia noi, cu biata noastră minte omenească, nu-i putem face față. S-ar realiza astfel acel dialog mult așteptat (și sublim, aș spune) între publicul spectator și realizatorii de filme, pe de o parte, între public și cei ce difuzează filmul, pe de altă parte, și chiar între spectatori și criticii cinematografici, ceea ce trebuie să recunoaștem ar constitui împlinirea deplină a speranțelor noastre de cinefili. A încerca să-ți imaginezi ce se va petrece exact, atunci, ar fi o întreprindere riscantă, așa că mi-aș îngădui cu permisiunea dumneavoastră, nu o anticipație, ci doar actualizarea situației. Să vedem, adică, ce răspunsuri ar putea oferi curiozității noastre un asemenea Centru de Cercetări, în ipoteza că el ar exista astăzi și ar deduce strict obiectiv pe baza datelor furnizate chiar de spectatorii noștri în ultimul deceniu de vizionări — traiectoria gustului lor, fără precauții deci, așa cum este ea în realitate.

Prima întrebare care îți vine în minte ar fi?

— Care a fost filmul cu cea mai mare afuență de spectatori?

Și în timp ce pe noi biata noastră minte omenească ne-ar îndemna să răspundem «Pentru un pumn de dolari» sau «Șapte oameni de aur» sau mai știu eu ce, înțeleptul ordinator emite răspunsul exact:

«La noi în țară, filmul deceniului 7 a fost «Tudor». Proiectarea lui a întrunit cel mai mare număr de spectatori!»

— Dar pe locurile următoare, ce filme s-au situat?

- II. «Neamul Șoimăreștilor»
- III. «Dacii»
- IV. «Spartacus»
- V. «Columna»
- VI. «Elena din Troia»
- VII. «Romulus și Remus»
- VIII. «Laleaua neagră»
- IX. «Rio Bravo»
- X. «Cei 7 magnifici»
- XI. «Căderea imperiului roman»
- XII. «Femeia necunoscută»
- XIII. «Pădurea spînzuraților»
- XIV. «Lupeni '29»

— Iată printre primele paisprezece filme ale deceniului 7, șase filme de-ale noastre, dintre care patru clasate pe primele 5 locuri?

Ne bucurăm și ne gîndim că de unde și pînă unde mai scornesc unii cum că lumea (adică dumneavoastră, marile public) nu se duce la filmele românești? Iată că se duce și chiar mai abîtur decît își putea imagina biata noastră minte omenească. Ne frecăm, deci, satisfacîndu-mi minile și, minăți de nepotolita sete de cunoaștere, dorim să mai aflăm și alte taine cinematografice pe care doar un ordinator ți le poate oferi cu obiectivitate. Ce-ar fi, ne străfulgeră un gînd, să vedem:

Care a fost cel mai dezavuat film al deceniului 7? — Punem întrebarea și așteptăm nerăbdători răspunsul.

— Nu se cunoaște! Nu s-a sondat!

Nu știm cum să interpretăm o asemenea discreție și, roși de curiozitate, riscăm o întrebare tangentă:

— Dar ce de la coada palmaresului?



«Căderea imperului roman» a fost doar cu trei locuri...
(Sophia Loren și Stephen Boyd)

— Pe ultimele locuri: «Fragii sălbatici», «Billy Mincinosul», «Hiroșima, dragostea mea», «Gustul mierii», «Domnișoarele din Rochefort», «Meandre», «Obsesia»... Trebuie să conchidem, vrînd-nevrînd, că publicul are gusturile sale, iar criticii



...înainte de
«Lupeni '29»

Totuși, la coada palmaresului...
(«Fragii sălbatici»)

pe ale lor și că uneori (!) aceste gusturi nu se suprapun, ci, dimpotrivă.

Mai mult, ordinatorul ne asigură că și rezultatele înregistrate de confrății săi de pe alte meridiane indică decalaje asemănătoare.

Un altul dintre vizitatori, mai curios din fire (să zicem, chiar eu), vrea să știe de ce filmele cu Sarita Montiel și Gianni Morandi s-au bucurat de un atât de mare succes la public. (Ele figurează printre primele 25 în palmaresul fixat chiar de spectatori în deceniul încheiat). Rog deci pe unul dintre computeri (care mi se pare mai simpatic) să-mi furnizeze câteva opinii exprimate de spectatori după vizionarea acestor producții. Primesc imediat o listă.

— Vax! (un intelectual).

— Sublim! (o lucrătoare la Cooperativa Higiena).

— Adorabil! (o domnișoară cu salbă și 6 clase elementare la bază).

— Gianni e colosal! Îți vine să-l măninci! (o pasionată).

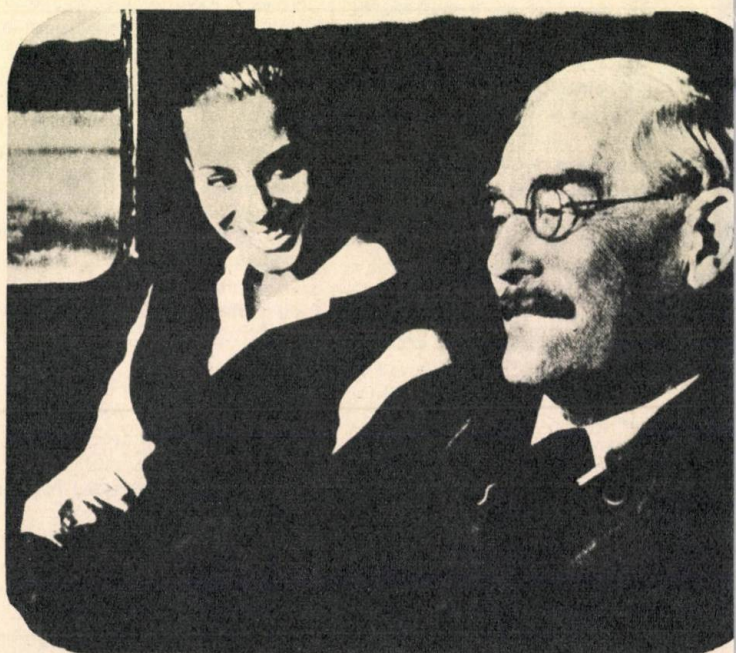
— De ce se duce lumea la asemenea prostii? (un meloman adevărat).

— De ce nu facem și noi așa ceva? (un bărbat care n-a vrut să-și decline identitatea).

— Miine mă mai duc odată! (o funcționară la Poștă).

— Sarita e cu mult mai nostimă decât Liz și decât B.B. Parol! (un bărbat cu experiență).

Nu pot trage nici o concluzie, așa că rog alt computer (dacă tot sînt mai mulți, să-i folosim), să-mi ofere păreri ale spectatorilor despre «Blow-up»-ul lui Antonioni. Iată câteva:





...s-au clasat filme...
(Dan Nuțu în — «Meandre»)

— Frumoase poze făcea fotografu acela! (un fotograf amator).

— Este o adevărată operă de artă! (o cursantă a Universității Populare).

— Dacă nu citeam cronică din revistă, nu înțelegeam nimic (un cititor foarte sincer al revistei «Flacăra»).

— Ce-o fi însemnând, de fapt, «Blow-up»? (un elev care învață franceza).

— Antonioni nu s-a dezmințit nici de data asta. E mare: (un filo-antonionian).

— Și totuși, cine era uci-gașul? Nu cumva chiar fotografu? (un tânăr care intenționează să urmeze științele juridice, mai precis criminalistica).

Sînt furios, aș lua la palme computerul, dar nu-i frumos să te răzbuni pe mașini, așa că mă răzbun tot pe mine și

mai mușc încă o dată din fructul oprit al cunoașterii:

— Cum se explică succesul filmului «Laleaua neagră»?

Computerul îmi explică prompt:

— Tandemul Alexandre Dumas — Alain Delon.

Deci asta era. Mai pun o întrebare.

— De ce în ultimii 3—4 ani se înregistrează o scădere a numărului de spectatori la filmele de aventuri și westernuri?

Răspuns:

Există două explicații. Prima: au crescut exigențele publicului. A doua: invazia producțiilor mediocre care au discreditat genurile respective.

Mi-ar place să accept prima explicație. Oricum, cea de-a doua este o realitate.

O altă nedumerire a cărei

dezlegare o caut de ani de zile:

Ce factori creează priza la public? Regizorul, scenaristul, actorul, subiectul?

Răspuns:

1) Actorul (vezi succesul filmelor cu Sophia Loren, Mastroianni, Peter O'Toole, Brigitte Bardot, Irina Petrescu, Claudia Cardinale, Anthony Quinn, Marga Barbu, Jean Marais, Sarita Montiel, Smoktunovski, Belmondo etc.)

2) Genul filmului (primele 7 filme ale deceniului 7 sînt «istorice»).

3) Montarea (marele succes al superproducțiilor). Mă declar lămurit.

Se pune o altă întrebare unui alt computer:

— Cum a fost primit de către public filmul «Viridiana» al lui Buñuel?

— A avut de aproape șapte ori mai puțini spectatori decît o altă producție spaniolă, «Bună seara, contesă» (!)

Curiozitatea omenească fiind fără limite (ca și speranța, de altfel), punem încă o întrebare tot sperînd că...:

— Dar «Un bărbat și o femeie»?

Ni se răspunde: «De opt ori mai mulți spectatori

decît «Blow-up» sau «Eclipsa» sau «Deșertul roșu», dar de două ori și jumătate mai puțini decît «Femeia necunoscută».

Cineva pune o nouă întrebare:

— Cum se explică absența, aproape deplină, a comediilor românești?

Computerul se simte tentat să facă o glumă:

— De ce să rîdem de noi, cînd putem rîde de alții?

Directorul general al Centrului îl privește reprobativ și muștrarea își face imediat efectul. Primim numaidecît un răspuns oficial:

— Avem actori, avem regizori, avem umor, avem de toate, dar ne lipsesc scenariștii.

Cel nedumerit insistă:

— Bine, dar Baranga, dar Mazilu, dar Băieșu, dar Mirodan?...

Computerul e categoric: — Niciunul nu e familiarizat cu specificul cinematografic.

Mai spune ceva dacă poți.

Mă retrag într-un colț al imensei săli, unde dau peste un alt creier electronic ce pare deconectat (la propriu, nu la figurat). N-am ce face

...care meritau atenția spectatorilor
(Julie Christie și Tom Courtenay — «Billy Mincinosul»)





*Dar cinematograful merge...
(«Beru și comisarul San Antonio»)*

și învîrt cîteva butoane. Se aprind cîteva becuțe și imediat aud o voce: — Doriți ceva, domnule? Să știți că deși sînt socotit defect, funcționez perfect. Am căzut victimă unor perfide mașinații ale colegilor mai tineri care tînjeau să-mi ia locul.

— Te-au pensionat?

— Cam așa ceva, Dar nu mă las. Voi face contestație. Sînt încă în vigoare. Vă rog să vă convingeți!

Profit de invitație și întreb:

— Ce crezi dumneata despre toate aceste sondaje, anchete, interviuri?

Bătrînul computer oftează

din greu și răspunde în șoaptă:

— Toate astea sînt niște aiureli. Am lucrat zece ani la trei Centre similare din străinătate, așa că știu ce vorbesc. Publicul își are secretele lui pe care nu i le poate afla nimeni. Unii se duc la cinema să ridă, alții să plîngă, unii vor să se instruiască, alții vor să se distreze; unii se emoționează din te miri ce, pe alții nu-i mișcă nici cea mai teribilă tragedie, așa că zadarnic încerci să-i amesteci într-o singură oală — scuzați-mi expresia — pe toți aceștia.

— Și totuși, încerc eu să-l

trag de limbă, nu crezi că ar exista un mijloc prin care...?

— Poate. Dacă mi s-ar mai adăuga mie cîteva lămpi, cîteva circuite, cîteva...

Restul explicației nu l-am mai putut auzi, pentru că o pană de curent a cufundat în totală obscuritate întreaga sală. Lipsite de singele cald al energiei electrice, inimile atotștiutoarelor ordinatoare și computere au încetat să mai bată, iar savantele lor creiere electronice s-au transformat în bîete carcace de tablă pline de cabluri, bobine, rezistențe, tranzistoare, dar golite de orice

idee.

În drum spre casă am recapitulat rezultatele vizitei. Aflasem că filmul deceniului 7 a fost «Tudor». În această privință situația era clară și îmbucurătoare. Mai aflasem că filmele românești sînt în atenția spectatorilor. Și mai clar și mai îmbucurător.

Știam că trei-patru pelicule socotite celebre de către critica mondială, la noi ca și în atîtea alte țări au întrunit cote minime la bursa spectatorilor. Aici, chiar dacă-i foarte clar, nu-i deloc îmbucurător. Nu înțelesesem deci mai bine decît înainte (și



...și fără programe de sală...
(Candice Bergen în «Ziua în care vin peștii»)



...și fără să-l înțelegem pe Antonioni
(Michèle Mercier și Jean-Claude Pascal)

înainte nu înțelegeam deloc) care este deosebirea dintre spectatorul-critic și spectatorul-spectator.

Nu izbutisem însă să mă lămuresc de ce «Laleaua neagră» a avut de peste o sută de ori mai mulți spectatori decît «Dragostea unei blonde» și nici de ce sînt preferate de atîția și-atîția oameni, fără deosebire de vîrstă, de sex, de grad de sănătate (și nici măcar grad de cultură) filmele cu Sarita Montiel și Gianni Morandi unei alte pelicule muzicale intitulată «My Fair Lady», care a făcut vîlvă în lumea întreagă. N-am înțeles de ce autorii noștri dramatici nu se pot acomoda cu scriitura cinematografică. Și atunci, vă rog să mă credeți, mi-am pus cu toată seriozitatea întrebarea dacă nu cumva bătrînul computer n-avea dreptate, dacă nu cumva ne-am putea lipsi de C.d.C.M.p.S.O.ș.P.S.d.F.

rămînînd să ne descurcăm cu soluțiile băbești al căror empirism garantat ne-a scos de-atîtea ori din situații destul de critice.

Să lăsăm deci lucrurile așa cum sînt acum.

Pentru că... pentru că dacă omul are chef s-o vadă pe Senta Berger în mărime (aproape) naturală, dacă demonul aventurii îl împinge să străbată pe jos pustiul Saharei, dacă i s-a făcut dor de Big Ben ori de Domul din Milano, dacă simte că trebuie să plîngă și n-are de ce, sau pur și simplu se plictisește, ce face? Se duce la cinematograf.

Chiar dacă ne deziluzionează adesea, chiar dacă ne trădează uneori, chiar dacă ne amăgește întotdeauna (sau poate tocmai pentru toate astea), EL este copilul nostru drag și îl IUBIM..., îl IUBIM... ..! IUBIM!

Constantin TEODORI

CÎND

STELELE SE STING...

vedetele
și
opinia
publică



De cînd Nietzsche a proclamat că «Dumnezeu a murit», crepusculul și moartea idolilor, spulberarea miturilor au devenit teme de pre-

dilecție pentru cei care meditează asupra creșterii și descreșterii societăților, civilizațiilor, culturilor. Ultimele decenii au dat unor asemenea preocupări un impuls nemaipomenit. Și aceasta pentru că, pe de o parte, vremea noastră s-a dovedit mai mitogenă, mai producătoare de mituri ca oricare alta.

Pe de altă parte, aceeași lume își ucide miturile într-o viteză mereu accelerată, ceea ce ne face, chiar pe acei dintre noi, care nu sintem încă în pragul vîrstei matuselemice, să privim straturile mai adînci ale biografiei noastre ca pe niște vestigii ale unor civilizații apuse, vestigii numai greu sau doar parțial descifrabile. Indiferența totală, plictiseala atotcuprinzătoare, cu care opinia publică a privit prima fază a zborului navei Apollo-13 (noroc — ca să spunem așa — de accident, care a reaprins la maximă incandescență — dar pe alt plan! — interesul adormit) la mai puțin de un an de la ceea ce mulți considerau a fi cea mai fantastică aventură a omului, vorbește de la sine despre această perimare vertiginoasă a miturilor.

Da Che Guevara, nu B.B.

De la Theda Bara și pînă la Brigitte Bardot, cinematograful a fost un teritoriu privilegiat, pe care a înflorit și s-a împlinit una dintre cele mai fascinante mitologii ale secolului nostru. Și iată, de cîțiva ani, umbrele răcoroase ale asfințitului se întind peste crestele altădată permanent însoțite ale ultimului Olimp contemporan. S-a destrămat de mult aura de mister și incantație a Hollywood-ului, care seamănă

azi tot mai mult cu definiția sa geografică: una dintre suburbiile Los Angeles.

Cronicarii ultimelor festivaluri de la Veneția, de la Cannes și din alte locuri au remarcat dispariția, aproape totală, a aspectului carnavalesc, a freneziei care cuprindea publicul în apropierea stelelor și a aspiranților la gloria astrală.

Sosirile tracasante, pierderea slipurilor, băile sub clar de lună apar în ochii domnilor serioși, care se adună la festivaluri pentru a recepționa ultimele imagini ale dramei alinării omului contemporan drept niște fenomene ridicule dintr-o altă lume, în orice caz dintr-o lume veche. Și nu este vorba doar de o schimbare de ton; concep-

Nimeni nu se mai sinucide pentru

*Cinematograful
a fost
teritoriul
privilegiat
pe care a
înflorit
cea mai
fascinantă
mitologie
a secolului
nostru*



tul însuși de stea s-a depreciat și vedetele, cite au mai rămas, nu reușesc să mai mobilizeze frenezia publicului.

Iată câteva date care spun mult: înainte și în primul deceniu de după război, magazinele cinematografice (publicații care, în occident, sînt axate mai ales pe prezentarea, mai mult sau mai puțin cancanieră, a lumii filmului, a vieții vedetelor și a evenimentelor la care acestea participă și, mai puțin, pe analiza filmelor) se bucurau de un deosebit succes de masă. Dar, dacă în 1951, apăreau în R.F.G. 17 magazine cinematografice, astăzi nu mai apare nici-unul; în Italia unde, în anii de după război, la un moment dat apăreau 22 asemenea reviste, astăzi, de asemeni, nu mai există niciuna. În Franța mai apare un singur magazin cinematografic (Cinéma), dar care, de la circa 250 000 exemplare tiraj în 1938, a ajuns acum la vreo 10 000 exemplare și — ceea ce e și mai semnificativ — pentru a scăpa de falimentul care se conturează la orizont, încearcă să se transforme într-o revistă de estetică cinematografică, destinată intelectualilor rafinați.

Considerabil a scăzut numărul magazinelor cinematografice în Statele Unite, Anglia, Spania și chiar în țările mai puțin dezvoltate ale Americii de Sud.

Puținele publicații de acest fel care mai apar astăzi în occident au o existență precară și pentru a se menține pe linia de plutire sînt nevoite să acorde un spațiu tot mai mare rubricilor de televiziune și muzică ușoară. După toate datele centralizate de institutele de studiere a pieții cinematografice, scăderi asemănătoare se înregistrează și în ce privește vânzarea de fotografii de artiști (sau albume). În multe țări occidentale acest comerț s-a redus aproape numai la aspectul său pornografic, exercitîndu-se doar în magazine specializate și pentru un public special. Imaginea adolescentului la vîrsta acnelor și a domnișoarelor romanțioase, care colecționează fotografiile vedetelor preferate, tinde să se estompeze. Chiar în scurta perioadă de vogă a «posterelor», de acum 2—3 ani, majoritatea afișelor vîndute îi reprezentau pe Marx, Lenin, Roza Luxemburg, Che Guevara, și nu pe Brigitte Bar-

dot sau pe Sophia Loren.

Vampele în magazia de vechituri

Inspirat (mutatis mutandis) de exemplul lui Roland Barthes care acum cîțiva ani a făcut, împreună cu cursanții seminarului său, o cercetare a anunțurilor matrimoniale dintr-o publicație franceză, am încercat, alături de cîțiva studenți, o analiză a cererilor și ofertelor de fotografii și informații despre vedete din două magazine cinematografice (ABC Film Review — Anglia și Cinéma — Franța). Rezultatul (deși bazat pe date fatalmente incomplete) e concludent: scăderea generală a numărului de cereri, creșterea ofertelor, deplasarea lentă dar continuă a interesului de la vedete spre genuri de filme (polițiste, thriller-uri, musical-uri, științifico-fantastice etc) spre școli și curente (diverse școli naționale, «free-cinema», «nouvelle vague», «underground» etc) și chiar spre regizori (oricît de nefotoge-

un Rudolf Valentino...

...chiar și fan-ii Beatles-ilor sînt azi personaje de arhivă.



nici ar fi unii dintre ei.)

S-a spulberat și ceremonialul mitologiei cinematografice de altădată. Nimeni nu se mai aruncă în fața mașinii idolului și nimeni nu se mai sinucide lângă fotografia vedetei preferate, așa cum se întâmpla în anii '20 sau la începutul anilor '30. Au intrat în magazia de vechituri și vamele, femeile fatale, semi-zei înconjurați de o aură de mister, viețuind în reședințe fabuloase și inaccesibile și întreținând cu muritorii de rînd un comerț dificil și distant. Dimpotrivă, ultimele reprezentante ale rasei «starurilor» de pe la începutul deceniului al șaptelea încercau să afișeze o viață cît mai normală, să semene atît la înfățișare, cît și la vestimentație, cu femeile obișnuite, doritoare să-și înghebeze un cămin și să aibă cît mai mulți copii. Astăzi vedetele nu mai riscă să fie strivite pe stradă sau la porțile hotelurilor de mulțimile înfierbîntate ale admiratorilor, iar o eventuală baie în fîntîna Trevi n-ar mai stîrni curiozitatea nimănui. Desigur, mai sînt și unele rare excepții. Mae West mai impune condiții de turnare și reclamă care amin-tesc de... Mae West din 1932, dar «clou»-ul

publicitar al relansării septuagenarei vedete este, tocmai, evocarea unei vedete de acum cîteva decenii. Desigur, mai există și Elizabeth Taylor, ultima stea de tip hollywoodian. Dar mitul «Liz Taylor» are astăzi — oricît ar părea de curios — prea puțin un conținut cinematografic. Un număr infim de spectatori — statisticile o demonstrează — se duc la cinema *numai* pentru a o vedea pe ecran. Pentru tineri, Liz Taylor nu înseamnă practic nimic. Mitul ei mai trăiește doar în rîndul micilor burgheze occidentale ca simbol — atît de jignit — al femeii care poate să mai placă chiar cînd posedă bărbie dublă, pîntec proeminent și picioare scurte, al femeii căreia soțul îi face cadou diamante în valoare de milioane, al femeii care se plimbă între prinți, ex-regi și miliardari. E mai degrabă mitul reușitei vulgare decît al strălucirii cinematografice. (E de la sine înțeles că cele spuse înainte nu vor să reprezinte o judecată asupra valorii artistice a cunoscutei actrițe anglo-americane).

Cultul vedetelor a cunoscut apogeul în anii '20 și '30, cînd cinematograful mai era tînăr și reprezenta principala formă a cul-



...dar poezii premiului Nobel...
(Salvatore Quasimodo)

Nimeni nu mai împarte camașa unui nou
Johnny Hallyday...



turii de masă, cînd el constituia principala sursă de distracție și evaziune a marelui public, principala uzină de vise a unei lumi care nu se lovise încă de pragul de jos al condiției umane, așa cum avea s-o facă în anii celui de-al doilea război mondial.

Toamna de aur

Și același cult a cunoscut o nouă și ultimă înflorire, începînd cu deceniul al șaselea. Războiul se terminase de cîteva ani și începea să fie uitat; o anumită bună stare consomptivă se întindea și alimenta setea, setea de frumusețe și bucurie a oamenilor. Apăruse televiziunea, dar ea nu reprezenta încă o concurentă primejdioasă pentru cinematografie, ale cărei ecrane se măreau, se lărgeau, se umpleau de culori, parcă pentru a face loc noii generații de vedete, clocotind de sănătate și vitalitate, refuzînd misterul și prețiozitatea predecesoarelor lor. O anume mitologie cine-



...scriu despre amazonele nordice.
(Anita Ekberg în «La Dolce Vita»)

matografică își trăia toamna sa de aur. Ultimele ei pîlpîri s-au mai resfrînt pînă pe la jumătatea deceniului al șaptelea.

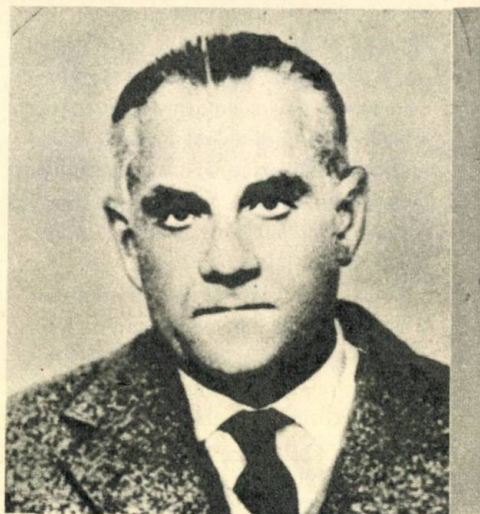
În somptuosul său poem-eseu închinat Anitei Ekberg și apărut în 1965, marele liric italian Salvatore Quasimodo, laureat al Premiului Nobel, evoca acest crepuscul fastuos întruchipat în viziunea sa, în imaginea actriței suedeze:

«Atunci cînd am întîlnit-o, ea era pentru mine o ființă mitologică, care aștepta parcă să se desprindă de locuitorii Parnasului pentru a se întruchipa într-un simbol clasic al Divinului și Umanului, în sfîrșit reunite.

A fost numai un răstimp minim, dar parcă fără sfîrșit, în care ea a putut fi văzută pe ecranele romane, cu toate contradicțiile ei, cu muzica inegalabilă a corpului ei minunat, melancolic, dezarmat, ironic... În zilele cînd apărea, «La dolce vita» și astăzi încă, atunci cînd vreau să-mi reprezint Naivul și Satanicul, ea, Anita, a fost și este pentru mine zeița serilor baroce ale verii romane... Arăta ca Venus în grădina de la Villa Borghese, dar în privirea ei se putea citi și altceva decît în cea a vechilor zeițe romane: o voinție greu de descifrat, din tezaurul Vikingilor... Rîsul ei era rîsul unei tinere vrăjitoare din pădurile scandinave. Cînd rîsul acesta acoperea rumoarea fîntinilor romane, timpul vrăjmaș se oprea pentru o clipă peste cetate și ghița iernii, atributul domniei ei, se spulbera.

...Mă gîndeam tot timpul la două versuri mult îndrăgite, dintr-o strofă a lui Petrarca — ele i se potriveau perfect. Și nu pentru că florentinul ar fi scris ceva pentru o amazoană nordică, o fecioară ctonică ca Anita, ci pentru că ea era, pur și simplu, Laura ecranului, iubita de vis pe care poetul, dacă ar fi trăit astăzi, ar fi făcut-o simbol al unui alt «stil nou», stilul Paradoxiei».

...Și așa mai departe. Cînd Quasimodo scria aceste rînduri, mirajul se destrămasese deja. Chiar simplul fapt că un poet ca Salvatore Quasimodo publica o carte despre Anita Ekberg, așa cum Alberto Moravia scria una despre Claudia Cardinale, iar Simone de Beauvoir un eseu despre Brigitte Bardot (demonstrînd, involuntar, încă o dată că nu e bine ca o femeie inteligentă să scrie despre o femeie frumoasă) era un semn — paradoxal — al acelui crepuscul la care ne refeream. În perioadele



...marii romancieri ▲
(Alberto Moravia)

de sănătoasă și temeinică așezare a cultului vedetelor, nu laureații premiului Nobel scriau despre stele, ci gazetele de mare tiraj și revistele ilustrate.

Criza înnoirilor

De ce s-au stins stelele? Pentru că vremea noastră, mai dură, mai neliniștită, mai contestatară, nu mai constituie un mediu prielnic pentru asemenea fapte mitice, rod al unei fantezii, la drept vorbind, destul de tradiționale, în afara oarecum a relațiilor moderne om-obiect.

Pentru că locul cinematografului în viața spirituală a publicului larg este tot mai mult luat de televizor. Sala de cinema, templu al plăcerilor mărturisite și nemărturisite ale comunității, legat de un anume ceremonial (deplasare, adunare eterogenă și, totuși nu întâmplătoare, oficiere sub semnul obscurității, al detașării de cotidian) și-a pierdut caracterul privilegiat. Televiziunea a impus o altă ambianță, familială, directă, lipsită de ezoterism; vedetele ei, contemplate în mediul banal al decorului domestic, pot captiva, pot fi iubite și căutate, dar nu mai pot constitui obiectul unui cult. Și «idolii» muzicii ușoare, impuși, în primul rînd, de televiziune (și de industria discului în fantastică expansiune) au avut o viață scurtă. Astăzi nimeni nu-și mai împarte cămașa unui nou Johnny Hallyday.



...cîntăresc un ultim suris... ▲
(Claudia Cardinale)

S-a produs și o creștere generală a nivelului cultural al publicului. Numărul celor care caută satisfacțiile autentice ale artei e tot mai mare. Și pe lângă ei, o masă tot mai largă de spectatori, aflați deocamdată pe treapta mimetismului intelectual, a snobismului naiv, se arată entuziasmată partizană a filmelor de «idei», de tipul celor confecționate, să zicem, de Lelouch sau Kakoianis, care-i dau senzația stenică că se ridică la înălțimea marilor probleme metafizice, că n-are doar plăceri impure, ci face «filozofie» (sentiment amețitor și revigorant!) Or, cînd «paști» idei pe asemenea creste, adularea unei frumoase vedete apare aproape ca un act vulgar, asemănător să zicem entuziasmului în fața lui Stan și Bran.

...dar gloria o asigură încă succesele comerciale
(Monica Vitti după Antonioni) ▶





▲ ...iar o fotografie a lui
Che Guevara...

...e preferată celei lui
Brigitte Bardot ►

Și mai este ceva: ponderea tineretului în formarea gustului public este tot mai mare. Or, tinerii zilelor noastre se definesc, în primul rând, prin angajarea, uneori violentă, în conflictele vremii, prin setea lor de acțiune concretă. Ce poate să spună acestui tineret cultul vedetelor cu tot ce înseamnă el ca evazionism? Nimic, sau aproape nimic.

O epocă a murit. Și sfârșitul vechilor mituri este unul dintre semnele — poate cel mai spectaculos — al marii crize de înnoire, pe care o străbate din greu cinematografia zilelor noastre

H. DONA



curier

*Dintre cele 5314 scrisori ale anului,
am ales-o pe aceasta*

Ca om care deschid zilnic corespondența revistei, ca montor al «Curierului» nostru — mi-ar fi fost foarte ușor să predau Almanahului o sinteză — cum e la modă — pe categorii de idei, pe eșantioane de gust, cu cifre multe, cu concluzii scurte și cu un «spălați-vă pe cap»... la final. O promit pentru '72. Azi aleg din cele 5314 scrisori ale anului pe cea mai expresivă, după opinia mea; un document cu totul deosebit ca forță a «nebuniei» la care a ajuns spectatorul oarecare de film, ca amestec de literatură și cinema, ca psihologie, ca interes sociologic. Firește, această scrisoare nu e «tipică» pentru publicul nostru. Dar cu toții știm că o mare expresivitate poate să nu fie «tipică», fără a-și pierde astfel din puterea de a emoționa. Scrisoarea aceasta ne-a emoționat — până la acea graniță rar atinsă între hohotul de ris și hohotul de plins. Aș vrea s-o citiți ca pe scenariul unui film numit

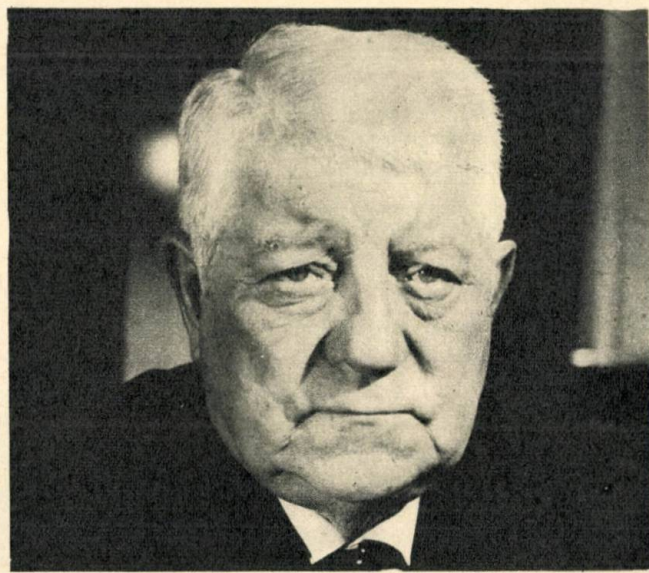
BILLY MINCINOSUL

LA TÎRGU-NEAMȚ



Bette Davis

Marlene Dietrich



Jean Gabin

Tatiana Samoilova

«Pentru mine actorii din film...»



Iată principalele fragmente:

«...Am 19 ani și m-am născut în țara Vrancei. Fără să credeți că trag focul pe turta mea, vă pot spune că am fost în școala generală un elev strălucit. Părinții mei sînt agricultori. Fără a ține seama de dorința-mi disperată de a merge mai departe, dragii mei părinți m-au luat la munca cîmpului, spunîndu-mi totodată cu glas amenințător: «Îți scot fumurile din cap». Am alergat plîngînd la directorul școlii, rugîndu-l în genunchi să intervină pe lîngă tata. Tata l-a dat pe poartă afară, înjurîndu-l cumplit că își baqă nasul în gospodăria lui: «Irodul-Irodului...» Un timp am umblat cu ochii plînși și deznădăjduit, apoi m-am împăcat cu gîndul acesta. Părinților le eram drag, îmi făceau toate pe voie, numai să nu mai amintesc de școlile acelea de filfizoni...

În tinerețe tata a fost cel mai chipeș și cel mai bătaios flăcău din sat. Avea o statură po-

trivită, proporționat și un mers sever. Purta la brîu un chimir lat de două palme, ținut în diferite forme rustice, trofeu valoros dintr-o încăierare. Pe laturi îi spînzurau două junghiere cu lamele lor lucii și înflorător de ascuțite. Apoi nelipsitul ciomag de aramă, care mulți po-trivnici altoise. La nunți, la ba-luri, la petreceri, el era capul. Întotdeauna mergea în suita celor mai frumoase fete, cu căciulă pe ureche, și strîngîndu-le cu duzina la piept stîrnea ura celorlalți flăcăi, o ură grea dar neputincioasă...

...Nu-mi displaceau muncile cîmpului și-mi erau dragi. Mai ales la arat cînd se răstoarnă brazda neagră e o plăcere.

Apoi la cosit, cînd fișie coasa prin iarba înaltă. Reușisem să mă impun printre flăcăii de trunte. Mama-mi cusese cu mîna ei, iscusită o întreagă duzină de veșminte specifice, cu pui frumoși și floricele tipătoare, sco-țîndu-mi în evidență părul meu

lung, ondulat, castaniu. Îmi amintesc vag de o seară de vară cînd coboram turma la stîină. Tata spăla gălețile în ușa comarnicului și, auzind zgomotul turmei, se ridică troznind din șale și, clipind misterios din ochii lui verzi, mi se adresează cu un glas foarte blajin și binevoitor: «A venit caravana cu filmu! Nute duci? Ești așteptat!» Începu să ridă cu subînțeleș și, bătîndu-mă cu palma pe umăr, făcu un gest ștregăresc cu capul în direcția potecii pe care urma să plec. L-am sărutat apăsător pe obrazu-i țepos, apoi mi-am făcut loc la repezeală printre oi și-am scăpătat îndată dealul. M-am aruncat din mers în spinarea unui roib pin-tenog și-l apucaî zdravăn de coama-i încîlcită, cu mîna stîngă, iar cu dreapta agitam ciomagul în văzduh, zburînd ca un șoim peste dealuri domoale, peste vii părăsite, prin piraie secate de arșița toridă a verii, camuflate sub un imens mor-

man de frunze ruginite, peste prapoare săpate în colț de stîncă, peste coborișuri rezezi și văi tăcute, pînă cînd am ajuns la căsuța mea albă, scundă și primitoare. Am descălecat iute și am pășit zîmbitor pragul casei unde m-a întîmpinat mama cu surîsul ei dulce și fermecător, strîngîndu-mă la piept cu brațele ei arse de soare și bătute de vînt... M-am schimbat iute și aruncîndu-mi o ultimă privire în interiorul odăii mi-a rămas în minte lampa de petrol spînzurată de un cui în perete, cu sticla ei afumată și crăpată în unele locuri. Oare de ce? De obicei, sticla lămpii strălucea de curățenie. Acum de ce era oare afumată? M-am răsucit nedumerit pe călcîie, am plecat cu pași rezezi bocănînd cu cizmele mele (mostenite de la tata) pe lespezile morbide...

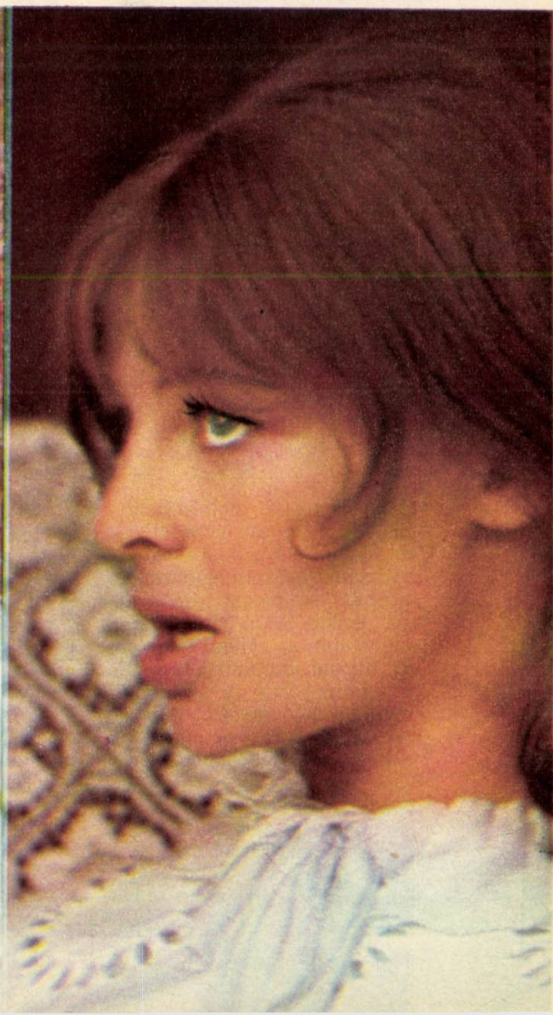
Spectacolul începuse. (N.R.: Corespondentul nu precizează despre ce film e vorba!) Tot timpul am stat nemișcat ca o

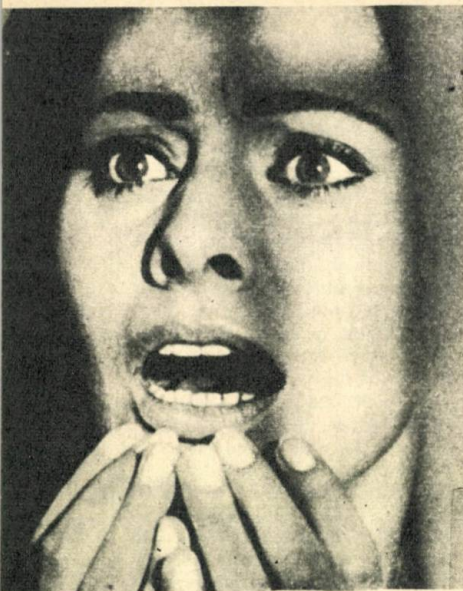
...sînt niște oameni...

Chaterine Deneuve

Anna Karina

Julie Christie





Sophia Loren
Jean-Paul Belmondo



Michèle Morgan
Alain Delon



Gary Cooper
Greta Garbo



...invulnerabili...

stană de piatră, răpit întru totul de imaginea încordată a ecranului, fără a mișca barem un deget. După terminarea spectacolului, am plecat spre casă, trist, apatic, cu un gol imens în suflet, unde se simțea mai mult ca oricând dorința de ducă, de studiere a tot ce mă înconjoară, de succes, etc. Actorii din film îi socotesc niște oameni invulnerabili, nepămînteni. Cred și susțin că se află pe crestele unor culmi unde nu oricine poate ajunge. A doua zi am părăsit satul natal. Am lăsat pe măsuta scundă din bucătărie, cu picioarele roase

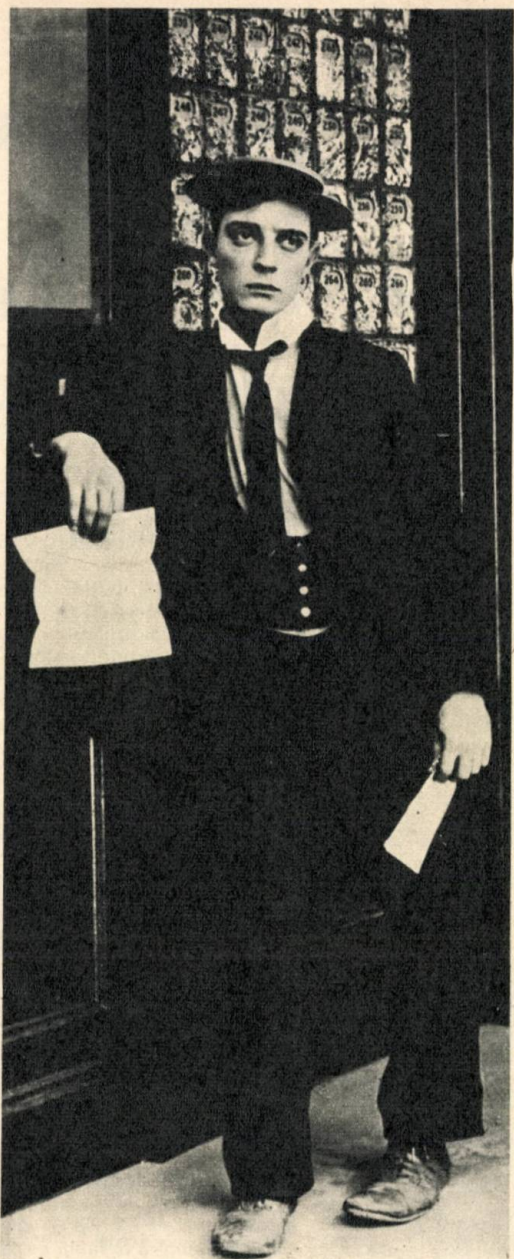
de carii, un bilețel cu următorul conținut: «Știi că demult doream să urmez o școală și să-mi îmbogățesc cunoștințele-mi sărace, de aceea iată, v-am părăsit. Pentru cită vreme nu știu». În lume însă m-a urmărit fatalitatea și eșecul. În nesăbuitul meu avînt de ducă, mi-am uitat diploma de opt clase acasă. Fără ea nu puteam face nimic. Să mă întorc, nu-mi venea la socoteală, deoarece tata ar fi fost în stare de orice. Am mers deci tot înainte și pentru a-mi cîștiga existența am fost nevoit să practic diverse meserii începînd cu conducător

la I.A.S...., șef de echipă la același I.A.S., apoi bucătar la o minăstire, salahor la C.L.F.... și acum merceolog la... Aici lucrez mult, nu am timp nici de dormit. Cred că de n-ar fi cinema «Victoria», nici eu n-aș fi fost aici. Unde am fost, pe unde am trecut, pe primul plan în conștiința mea stătea filmul, apoi celelalte, hrană, haine, etc. Mergeam cite 10-20 km. să văd un film și eram atît de fericit de parcă toată lumea a mea era! Toate neajunsurile și necazurile pricinuite la serviciu mi le înec cu un cinism perspicace în imaginea divină a ecranului,

în codrii cei de piatră, în apele involburate și vijelioase care mi se perindă prin fața mea hipnotizată întru totul. Încetul cu încetul pasiunea mea de a viziona filme s-a transformat într-o dorință fierbinte de a fi și eu un astfel de om. Deseori mă analizez singur și îmi spun: «Dar dacă eu nu pot face ceea ce se cere într-un film? Gesturile, mutrele, reacțiile necesare!» Îmi răspundea încurajator optimismul: «Imposibil să nu poți». Apoi, mă închideam singur în cameră și făceam tot felul de figuri, tot felul de strîmbături pe care le



ter Keaton



...nepămînteni...»

memorasem, însoțite de un sonor eficace, pînă cînd se deștepta din somnu-i neîntrerupt, gazda mea, o babă zbîrcită, care bătea cu pumnul în ușa din toate puterile, strigînd: «Mai termină cu drăcoveniile astea ale tale! Ei drăcie, dar tu mă scoți din pepeni...!» Mă așezam rușinat în pat și adorneam suspinînd.

O dată la birou mi-a venit în minte o secvență dintr-un film, a doi îndrăgostiți, m-am aplecat peste biroul meu și cum în fața mea era o doamnă respectabilă (chiar șefa contabilă), am apucat-o de umeri cu ambele miini

și am privit-o romantic în ochi, spre marea ei surpriză și a celor de față. În ziua aceea, șeful întreprinderii mi-a dat un bilet să mă duc la policlinică.

Primiți expresiunea întregului meu respect,.....

N.R. — Din motive lesne de înțeles nu vom da nici numele, nici adresa expeditorului. Dar ele există — deși e evident că în cazul de față nu au nici o importanță.

R.C.



cine
pilulă

Arta de a fi scaun

Se zice că scaunele din sălile de cinema nu sînt ca toate scaunele. Sînt mai cu mir că aduc două beneficii: duhul cultivării și o sumă contabilă.

Formidabil să te încumești să fii apostol al unei funcții duble. Să nu obosești niciodată. Să fii ca un sfînx în bătaia imaginilor de pe pînza albă și totuși să fii doar un biet scaun.

Că și scaunele sînt diferențiate — pe rînduri, pe numere: 1, 2, 3, 4, etc., toată lumea o știe. Asta e viața... pe felii și felioare cu diferite gusturi, cu diferite psihologii, cu diferite sisteme intelectuale, mai ambițioase, mai găunoase, mai cu sau fără sare și piper. Și dacă unele scaune se poartă la distanță, altele nu sînt deloc cu moț. Să cunoști fascinația sau răbdarea lor atît de profundă e o problemă de sociologie (Dacă sociologii...!).

Pentru că, dacă un scaun mîiaună, e semn de lipsă de hrană spirituală. Dacă mușcă e alt semn. Semnul violenței. Dacă arată ca un fotel — vorba coanei Maria, e semn de bună purtare a responsabilului de cinema. Dacă scîrție, e excesiv de prost gospodărit. Dacă... Dar să nu tragem cu gloanțe, că nici un glonț nu s-a întors vreodată de pe ecran în sală.

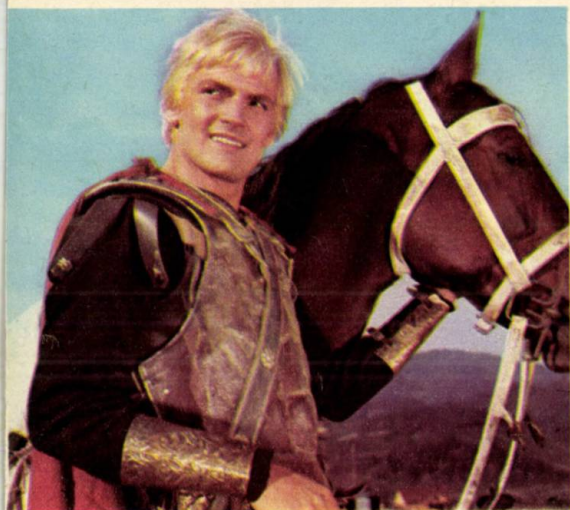
Să fii scaun e însă o artă: de a fi spectator la zeci de mii de metri de peliculă, cu subiecte maxi sau mini, la subiecte de la pînă la, cu atîtea idei cernute prin demonul creator de miracole și apoi rînduite în fotografii.

Cît de cultivate au devenit scaunele în timp, nimeni nu știe. Ce idei le paște pe ele despre contemporaneitate cine să le întrebe? Cîte generații de filo-cinești au crescut, pe cine interesează! Se încumetă oare cineva să le ancheteze?

Ce teribilă imagine e să vezi însă chipurile scaunelor în timpul rulării unui film. Sau după spectacol în tăcerea relaxării, printre foite de staniol și semințe.

Despre scaune, despre aceste minunate scaune, nici un documentarist nu a creat un film, măcar un filmuleț. S-au așezat numai pe ele. Pentru că scaunele, neavînd cum se spune, scaun la cap, nu au darul povestirii, al «story»-ului atît de căutat, pentru că nu pot fi insuflite, pentru că sînt doar niște biete obiecte. Obiecte ascultătoare cu o singură repartiție la rubrica de reparații, a aplicării unui șurub, a unei lustruiri duminicale, a unei vopsele și aceasta cînd dă Domnul, la cîțiva ani o dată. Ele nu vor avea niciodată satisfacția de a se auto-viziona pe ecran pentru că... sînt de lemn. Rămîn la aceeași literă din dicționar și servesc cu aceeași credință speranțele noastre cinematografice.

Ștefan GEORGESCU

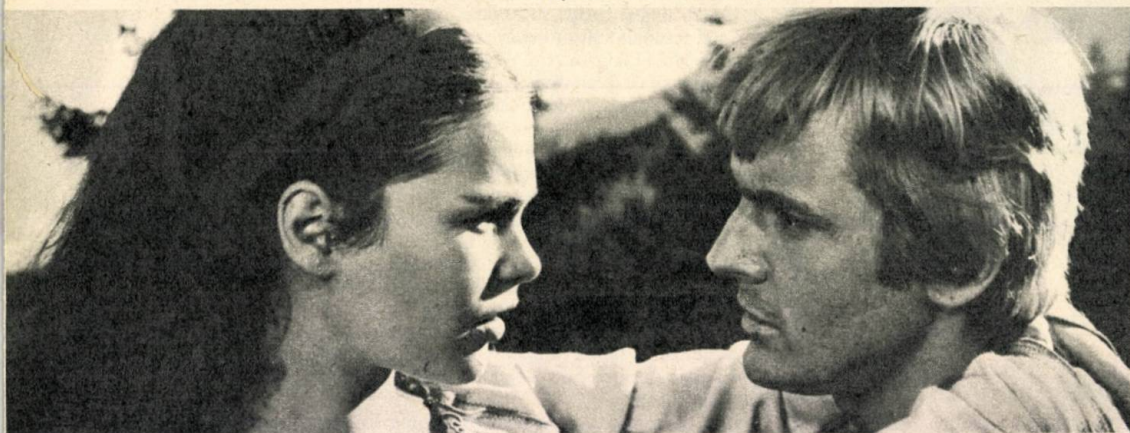


Florin Piersic

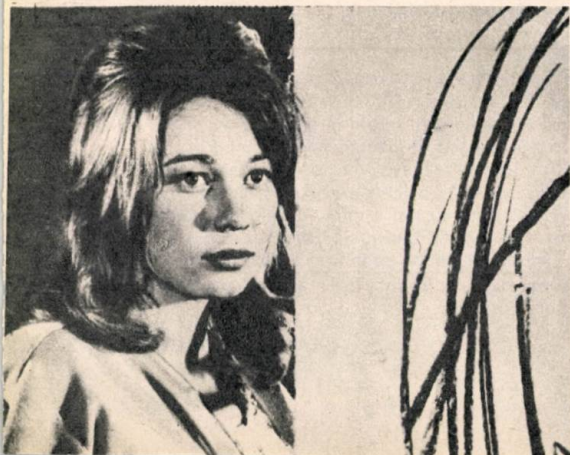


Sidonia Manolache

...două speranțe împlinite în «Columna»



Anda Caropol o speranță găsită în «Cerul n-are grații» și pierdută pe drum



Niciodată n-am pus mare preț pe memoria oamenilor. E capricioasă. E sucită. E arbitrară. E — și mai ales asta nu pot să i-o iert — uitucă. Reține te miri ce și uită esențialul. Spui: «N-am să uit niciodată» și uiți peste un sfert de oră. Spui: «Am să uit» și nu uiți o viață. Nu, hotărât lucru, nu cred în memoria oamenilor. Cred în memoria hirtiei, cred în memoria peliculei, cred în memoria obiectelor, a zidurilor, a cerului, a copacilor, a spațiului și am convingerea fermă că dacă toate astea — cum să le spun, că nu-s toate obiecte? — s-ar apuca dintr-o dată să vorbească, Sheherezada ar păli de umilință în groapă cu cele 1001 de nopți ale ei cu tot. Ce romane! Ce piese de teatru! Ce filme! Ce filme ale filmelor, pentru că trebuie să ajung la film, trebuie să ajung la Buftea cu orice preț, trebuie să ajung la:

Zece ani pe cinci platouri

Și iată de ce am făcut toată introducerea: să fiu pusă pe coji de nucă, să fiu tăiată în bucățele, să fiu obligată să-mi înghit fărîmiță cu fărîmiță toate reportajele de platou, nu pot să-mi aduc aminte exact cînd și ce s-a întîmplat mai frumos, mai emoționant, mai interesant, în acești zece ani pe cele cinci platouri de la Buftea. Și slavă domnului că s-au întîmplat niște lucruri (cel mai important fiind, bineînțeles, că s-au făcut filme). Dar s-a plîns pe platourile astea. S-a cîntat. S-a dansat. S-a ucis (nu, nu, nu de-adevărata ratea, doar vorbim despre film). S-au consumat drame și tragedii, s-au consumat amori posibile și imposibile, s-au rostit replici modeste în decoruri fastoase și replici mari, epocale într-o cămăruță cu ceainul agățat deasupra vetrei. Au circulat idei dinspre viață spre film și vice-versa. S-au născut regizori și vedete (că la ei așa e, nu se nasc că tot omul ci pe un

RĂMIDA...

platou de filmare), s-au nutrit speranțe — unele s-au făcut mari, altele au rămas așa, altele au mai și murit — s-au aprins de mii de ori reflectoarele peste mii de scene importante, vocile regizorilor au rostit acel: «Motor», ca pe un «Sesam, deschide-te» (și Sesam s-a mai și deschis din când în când), vocile actorilor au tremurat, au bubuit, au șoptit în toate zilele și în toți anii; mi s-a întâmplat să fiu acolo, cu ei, să mă emoționez, să râd, să am senzația că n-am să uit niciodată cutare sau, cutare scenă și uite că...

**Totuși cred
că nu e bine...**

...s-o țin morțiș cu lipsa de memorie. Se va spune că m-am dat după piersic, că divaghez cu bună știință, că fac teoria chibritului numai să nu spun ce trebuie spus. Să nu mă dau deci după piersic. Piersic? Piersic?! Zeli să-l răsplătească...! Replica asta: «Nu te da după piersic» s-a rostit într-o pauză de filmare la «Columna», o filmare superbă de noapte, în chiar prezența lui Piersic. Era iarnă, era frig, ningea și risul care s-a stîrnit atunci, ne-a încălzit multă vreme. «Columna»... 1968 mi se pare. Unul dintre filmele cele mai spectaculoase ale lui Mircea Drăgan. 8—10 ore de cavalcade pe zăpadă. Richard Johnson înghețat bocnă și răcnind «Înainte, înainte» către cascadorii și armata călare; asediul cetății Rîșnovului, torțele care plouau peste noi aprinse; Antonella Lualdi încălzindu-se la o sobiță între două cadre; Amedeo Nazzari, demn și cordial în același timp, în pielea împăratului Traian; Ștefan Ciobotărașu și Ilarion Ciobanu rostind replicile în englezește. Piersic (dar rotund mai e pămîntul ăsta!) serafic în toga lui albă... Dar toate astea nu se întîmplau pe cele cinci platouri ale Buftei, ci în împrejurimile Brașovului. N-are a face. Buftea are cite platouri vrea ea.



*O speranță nu îndeajuns exploatată,
Ioana Bulcă în «Zodia fecioarei»*

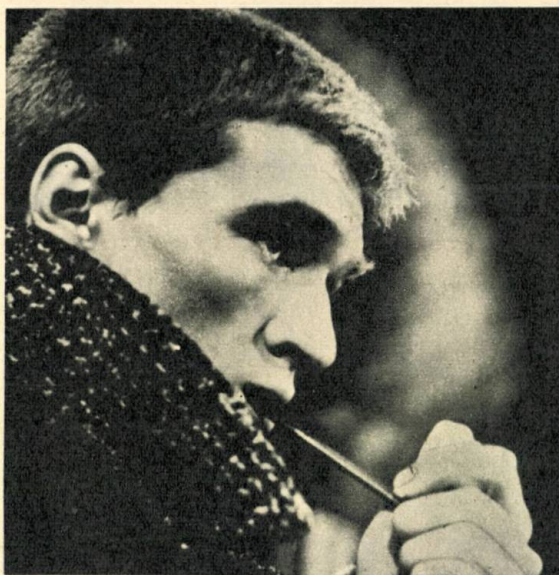


*...și o prea răbdătoare speranță,
Margareta Pogonat în «Legenda»*





Spectacolul numit György Kovács...



...șau Dan Nufu



Spectacolul rar la propriu și la figurat numit Dana Comnea...



...și spectacolul total: Emil. Botta

Cam în același timp...

...poate cu un an mai devreme — vă implor nu-mi cereți date precise, nu-mi speriați memoria — Mircea Săucan turna «Meandre». Revelația filmului trebuia să fie Margareta Pogonat. De fapt, revelația a fost cuplul Margareta Pogonat — Mihai Pălădescu. Eram convinși atunci.

că vor deveni una dintre perechile de îndrăgostiți ale ecranului românesc. N-au devenit. Pe Mihai Pălădescu l-am reînălțat în o filmare la «Zodia Fecioarei». Pe Margareta Pogonat am regăsit-o pe platourile «Legendei» lui Blaier în cu totul altă postură și alături de Ilarion Ciobanu. Chiar, Ilarion Ciobanu... Ce prezență puternică în acești zece ani pe platourile Buftel! De la «Setea» până la «Răscoala», după care nimeni

n-a mai vorbit decât despre privirea aceea fascinantă, de «om al pământului», pe care o avea Ilarion acolo. Și mai departe, până la «Columna», până la «Mihai Viteazu». Ilarion Ciobanu, uite una din speranțele îndeplinite ale platourilor...

Dar parcă vorbeam despre cupluri. Tot prin '67—'68 s-a născut, grație lui Francisc Munteanu, cuplul cinematografic Irina Gărdescu — Silviu Stănculescu. «La patru pași de infi-

nit», «Cerule n-are gratii» și din nou o speranță împlinită: Irina Gărdescu... Tot pe timpul acela, poate cu un an mai devreme, Manole Marcus și-a semnat cu adevărat certificatul de naștere ca regizor, cu «Cartierul veseliei». Și dacă spun Manole Marcus trebuie să spun Mihai Iulian și «Poveste sentimentală». Asta era, mi se pare, în '61—'62. Pe Iulian Mihai nu l-am mai văzut pe platou până în '64—'65, la «Procesul alb», și pe urmă

I-am pierdut de tot. Oare ce face Iulian Mihu? Al «Neînfricații» pentru T.V. Dacă spun însă «Poveste sentimentală», ajung la Irina Petrescu și de acolo pînă la «Duminică la ora 6», și deci la nașterea lui Pintilie ca regizor de film și la alt cuplu: Irina Petrescu — Dan Nuțu, preluat mai tirziu de Blaier în «Diminețile unui băiat cuminte», nu mai e decît un pas. Și dacă tot am ajuns la *cine* și *cum* s-a născut pe platou, atunci nici nu știu cum n-am scris încă titlul filmului «Darlée» care însemna o dublă naștere: o actriță numită Silvia Popovici — un fel de sensibilitate făcută femeie și aruncată în fața aparatului de filmat — și un regizor — tinăra speranță: Mihai Iacob. Tinăra speranță atunci, în '61 sau '62. Cîți ani au trecut oare pînă ce Silvia Popovici a apărut iarăși pe platou în «Dragoste lungă de-o seară»? Și cîți, pînă cînd a reapărut în «Gioconda fără suris», alături de Ion Marinescu? Alt cuplu, și ce păcat că fără urmare. Dar de fapt, unde e Ion Marinescu? Pentru că atîta lucru mai pot să-mi amintesc, că toată lumea era încîntată de descoperirea Malvinei Urșianu. Ce admirație îmi trezise Malvina Urșianu pentru ochiulei de regizor care a știut să vadă, pentru intuiția ei care a simțit actorul de film dormitînd exact în pielea unui actor atît de «de teatru»! Ce speranțe... Nu, nu în ce-o privește pe Malvina Urșianu, ea nu era o speranță, ea venea de-a dreptul ca o certitudine. Mi-o amintesc la filmare, dreaptă, teribil de vie, toată numai ochi și urechi, intrată în pielea actorilor, terorizîndu-i și terorizîndu-se de fapt, în căutarea celor mai imperceptibile nuanțe de adevăr ascunse în reacțiile oamenilor. Era un adevărat spectacol.

Și parcă 'ce, singurul?

...Nu, pentru că memoria platourilor trebuie să fie înțesată de asemenea spectacole, de filmări spectaculoase, de replici spectaculoase, de actori-spectacol, de regizori-spectacol... Liviu Ciulei și Ovidiu Gologan filmînd (ce dacă nu la Buftea ci la Castelul Peleş?) «Pădurea spînzuraților». Calmul lucid explodînd fierbinte într-o indicație de gest, de intonație, de mimică, la Ciulei și meticulozitatea ușor visătoare a lui Gologan, măsurînd distanțe și lumini. Arătau ca doi vrăjitori în



un spectacol galant:
René Clair dirijind «Serbările...»

...și un triplu spectacol:
Jean Marais, Sidney Chaplin și Marilù Tolo



schimb de experiență... Ce spectacol Ștefan Ciobotărașu pe platou la «Străinul», plângând și făcând să plîngă o armată de garderobiere, machieuze, etc. (1962? 1963? Ce mai contează, mă și jur să nu mai dau nici un an).

Ce spectacol frumos Dana Comnea filmînd cu Mihai Iacob «Întorcerea», lăsîndu-ne suspendați de o privire, de un zîmbet îndurerat, de o mișcare moale și obosită a capului... (la ce fel de speranțe trebuie

s-o trec pe Dana Comnea, oare?)

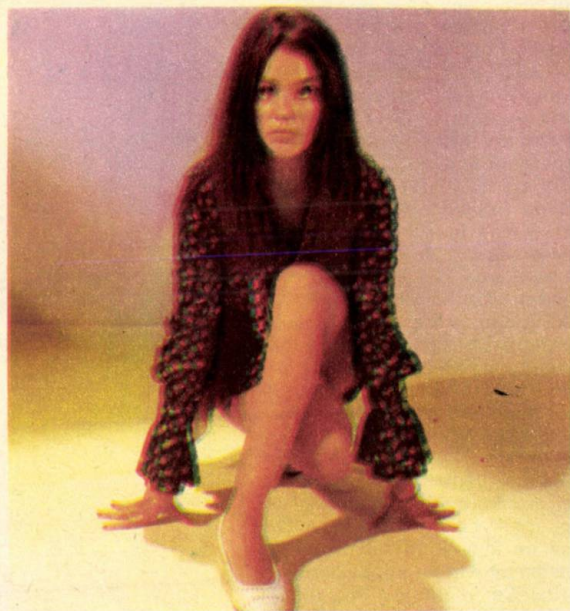
Ce spectacol — cu totul altul — Marga Barbu trecînd prin toate seriile de «Haiduci» călare, cu zîmbetul ei de Aniță imbatabilă. Ce spectacol filmările lui Sergiu Nicolaescu, de la «Dacii» la «Mihai Viteazul»... Dar Savel Stiopul dirijîndu-și cei doi neprofesioniști din «Ultima noapte a copilăriei», șoptindu-le, sugerîndu-le tonuri, nuanțe, infuriîndu-se și trecîndu-i în secunda imediat următoare și

iar șoptind și rugîndu-se și iar infuriîndu-se și smulgîndu-și barba. Ce actor formidabil moare în Savel Stiopul... Dar Pintilie filmînd «Reconstituirea», urmărindu-și actorii, stîrnindu-i prinzîndu-le și fixînd replicile în-împlătoare, foindu-se de încîntare în scaunul lui pliant și încremenind deodată, cu gura pe jumătate deschisă, ca un copil, în fața unei replici, care pica exact cum și-o dorise, în fața unui gest al lui George Constantin (alt spectacol mare) sau al

lui Emil Botta (oare există spectacol peste Emil Botta cînd joacă sau nu joacă?). Și ce spectacol oricare din filmările lui Gopo, în platourile care se umpleau deodată, cu figurația lui pestriță, de domni în frac și dansatoare de bar cu joben, zine cu părul verde și zei doborîți proaspăt din Olimp... Se cutremurau platourile de ris la apariția lui Birlic cu arpie la picioare, se cutremurau zidurile de vocea lui Ovid Teodorescu.



Bufta celor tineri: «Căldura» cu Vladimir Găitan...



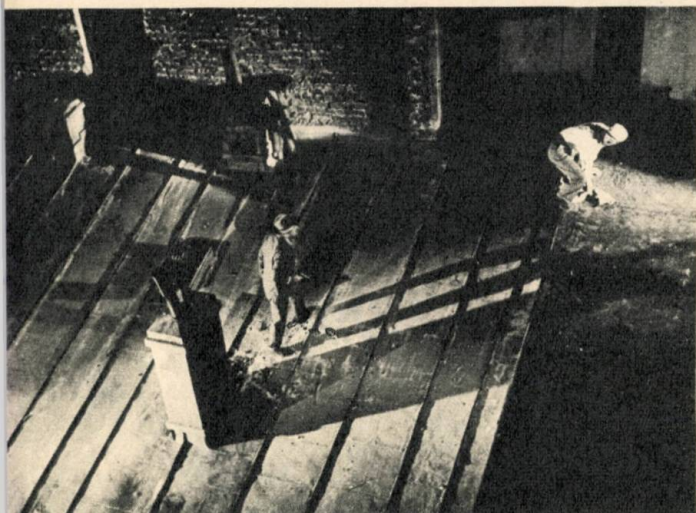
...și Emilia Dobrin

Bufta celor veșnic tineri: «Diminețile...» cu Dan Nuțu...

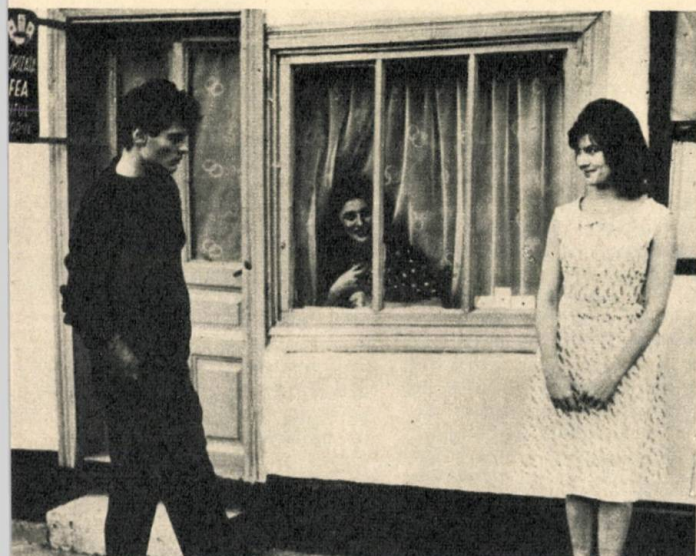


...și Mariana Mihut





Buftea filmelor eroice: «Procesul alb»



...neorealiste: «Cartierul veseliei»

...realiste: «Străinul»



Dar oare s-a cutremurat vreodată Buftea?

Pentru că iată, în afară de cei cu care și Buftea și noi ne-am obișnuit, în afară de «ai noștri», au poposit între zidurile ei René Clair și Henri Colpi, Bernard Borderie și Robert Siodmak și Georges Marchall și Pierre Brice (idolul elevelor pe mulți ani de zile) și visătorul Fifi la Plume numit Philippe Avron și Marina Vlady și Marie-José Nat și Clau-

de Rich și Jean Marais (doamne, cum era să-l uit pe Jean Marais?) și Jean-Pierre Cassel și Sidney Chaplin și Marie Dubois și Antonella Lualdi și Amedeo Nazzari și Richard Johnson, chiar și bomba nouă, pe timpul acela, pe care mai întâi am văzut-o coborînd treptele Buftei într-o toaletă sumară, un fel de Venus ieșind din platou, pe numele ei Marilù Tolo. Și Sylva Koscina și Orson Welles și Jean Paul Belmondo și Marlene Jobert și... Nu, trebuie să



...științifico-fantastice: «Pași spre lună»



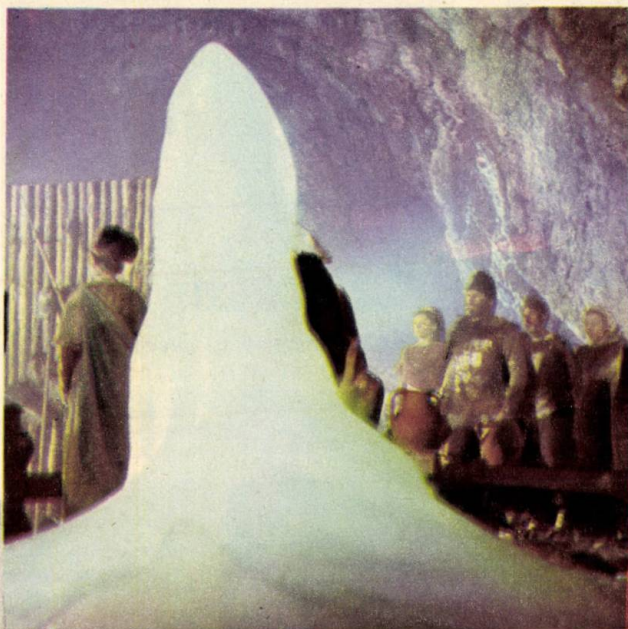
...sau a ecranizărilor celebre: «Baltagul»



Buŧtea oaspeŧilor: Sylva Koscina ŝi Orson Welles...



...Antonella Lualdi ŝi Richard Johnson



mă opresc, totuŝi. S-ar putea umple spaŧiul destinat unui articol numai cu lista celor care au poposit între zidurile Buŧtei. Dar s-a cutremurat oare Buŧtea? Au tresărit zidurile? Da de unde. Ŝi-au păstrat cumpătul ŝi, întregi, poate puŧin mai bătute de ploii ŝi de vînt, au continuat să nască regizori, actori, vedete, filme; au continuat să adăpostească drame, tragedii, comedii. La fel de cuminti ŝi la fel de întregi, au primit anul trecut noua generaŧie de regizori: Radu Gabrea cu «Prea

mic pentru un război atît de mare», Ŝerban Creangă cu «Căldura», Ŝtefan Traian Roman cu «Simpaticul domn R» ŝi au continuat să memoreze replici din «Răutăciosul adolescent», din serialul «Haiducilor», din «Mihai Viteazul», din «Baltagul», din «Pantoful Cenușăresei», din comedii poliŧiste, muzicale, coregrafice, sau toate la un loc, din filme istorice, din drame moderne, din filme ŝtiinŧifico-fantastice, din filme pe care nu ŝtim cu ce etichetă să le blagoslovim ŝi care, acolo, între zidurile Buŧtei sau pe unul din zecile ei de platouri exterioare, au născut împreună ceea ce numim o cinematografie. Bună, rea, mică sau mare, cinematografie totuŝi. Ŝi aici, iată că memoria nu ne-ar folosi la nimic, pentru că nimeni nu poate să pună degetul pe o dată în calendar ŝi să spună «iată, ziua, luna ŝi anul, cînd aici între zidurile Buŧtei s-a născut cinematografia noastră».

*Buŧtea filmului istoric: «Dacii», între...
...ŝi dincolo de zidurile ei.*

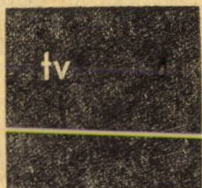


Dar parcă totuŝi mi-ar fi plăcut să fiu cer sau copac, să fiu spaŧiu sau zid, sau cel puŧin o cărămidă din edificiul Buŧtei. Pentru că atunci este sigur că n-aŝ fi uitat nimic. Absolut nimic. Aŝa, să mă ierte cine va avea de iertat, că oameni sîntem...

Eva SÎRBU



COCKTAIL SERIAL



NULLA DIES SINE
LINEA, zice romanul.

NULLA DIES SINE
SERIA, zice românul.

și zeul cronofag, auzin-
du-l, ne-a alimentat cu
amenitate vițiu: „Sfin-
tul“, „Lunga vară fier-
binte“, „La răscruce de
vânturi“ ... și câte și mai
câte pe care le trec sub
tăcere.



Timpul nu se mai împarte
potrivit prăfuitului sistem
de raportare la soare și la fu-
sul orar. Timpul se măsoară
după criteriul serial. Coti-
dianul este funcție de Lagar-
dère. După crepuscul, gospodinei i se ard
chiftelele pentru că Ben Quick urmează
a propune cel de-al 18-lea metod de auto-
virire în bucluc. Floarea-n glastră,
plînta-n ghiveci, lămiul în hîrdău
se ofilesc prematur, stropite cu lacrimi,
stoarse de Oliver. Capii de familie nu-și
mai fac lecțiile progenerurii, rămîn cori-
jenți la chimie și la desen, se fac de rîs în
vizită cînd se dovedesc ignoranți ai datei
tratatului de la Adrianopole ori uituci
într-ale declinării germane: Kloss nu e
străin de rezultatele ăstea deplorabile.
Treptat, dar sigur, viața-și schimbă cursul.
Bunici onești, cu frica lui Dumnezeu, se
damnează pe drumul pierzaniei și dau în
patima băuturii pentru un surîs al Tarei
King. Intrigi amoroase de durată, solide
ca Banca Angliei, se dezagregă dintr-un
pumn al lui Templar. Se desfac prietenii
din copilărie: amici tabietlii renunță la
aperitivul comun și se demască reciproc
în ședințe de producție, deoarece Fleur
este — sau nu este — nestatornică. Așa,
pe nesimțite, *homo sapiens* (!) evoluează
spre *homo serialens* (cuvîntul nu există
nici măcar în latina savantă, dar toată
lumea îl înțelege și, oricum, altminteri
nu-mi ieșea asonanță!).



Cot la cot, cavalerii de sîmbătă seară
își înțrucișează nu spadele, ci zîmbetele...

Sentimente prin procură

Atracția asta spre serii de repere re-
petabile, creatoare de reflexe, este psi-
hologic firească, pentru că avem nevoie
de certitudinea unui ritm al destinderii.
Nu oricum și nu oricînd. La ore stator-
nicite, inima ne dă brînci să cheltuim
sentimente prin procură. În seri anu-
mite, coardă solitară a curajului intră
în vibrație și riscăm, prin simpatie și
prin substituție, în pielea lui Steed, în
aventuri confortabile cu *happy end* pre-
vizibil, două-trei visuri năzdrăvane, cam
prăfuite de uitarea în pușculița adoles-
cenței. Netemători că destinul individual
ni s-ar schimba, ne dă mîna să ne împie-
lițăm în variate ipostaze de ficțiune — de
la spadasin la fermier, de la pictor la
Rocambole — pentru că intuim regula
unui joc (fermecător) de cînd lumea:
„dac-ar fi... ce-ar fi...?“ E nevoia de schim-
bare (a unor aparențe, statornicia esen-
țelor fiind funciară); e nevoia de miș-
care (stînd pe loc și lăsînd muntele să
vină la noi); e nevoie de joc, pur și
simplu (uneori tulbure și complicat,
dar joc).

Dacă e imagine și dacă mișcă

Eu — de ce să mint? — mă dedau cu
delicii, precum motanul picăturilor de
valeriană (drogul lui), picăturilor de



pentru o privire a Tarei King...



...dar Tara se prefăce a nu vedea pe Diana Rigg, căzută în ghearele Sfântului...



peliculă (drogul meu). Că episoadele îmi ronțăie timpul de lucru sau pe cel de odihnă, cum ronțăi grisinele sau cum măninci semințele de dovleac (fără limită și fără respect de echilibru) e iarăși adevărat. Indiferent de calitatea filmului cu pricina, eu consum în fața ecranelor (mari sau mici) mișcarea; în fond, sunt cinefil în stare pură, ca un preparat experimental în stadiul de laborator. Dacă e imagine și dacă mișcă, o anume satisfacție primară îmi adoarme vagile remușcări de pierde-vară. La urma urmelor, nu toate vinurile pot fi „Băbească” de Huși ori de Nazărcea:

te mai mulțumești și cu molan ori cu „căpșunică” acrie...

Dar, ca toți căzuții-pradă-viciului-mișcării-în-două-dimensiuni, nu pot evita momentul în care contemplarea singură nu-mi mai ajunge. Drept care, în ceasurile de meditație de după stingerea lămpilor și-a ecranelor, cu papilele gustative ale pupilelor oleacă sastisite de-atîtea „imaginărie” a altora, mintea mea inflamată de peliculă bolborosește secvențe în codul ei cam bizar și montează pe retină:

Cocktail serial
(episod unlc)

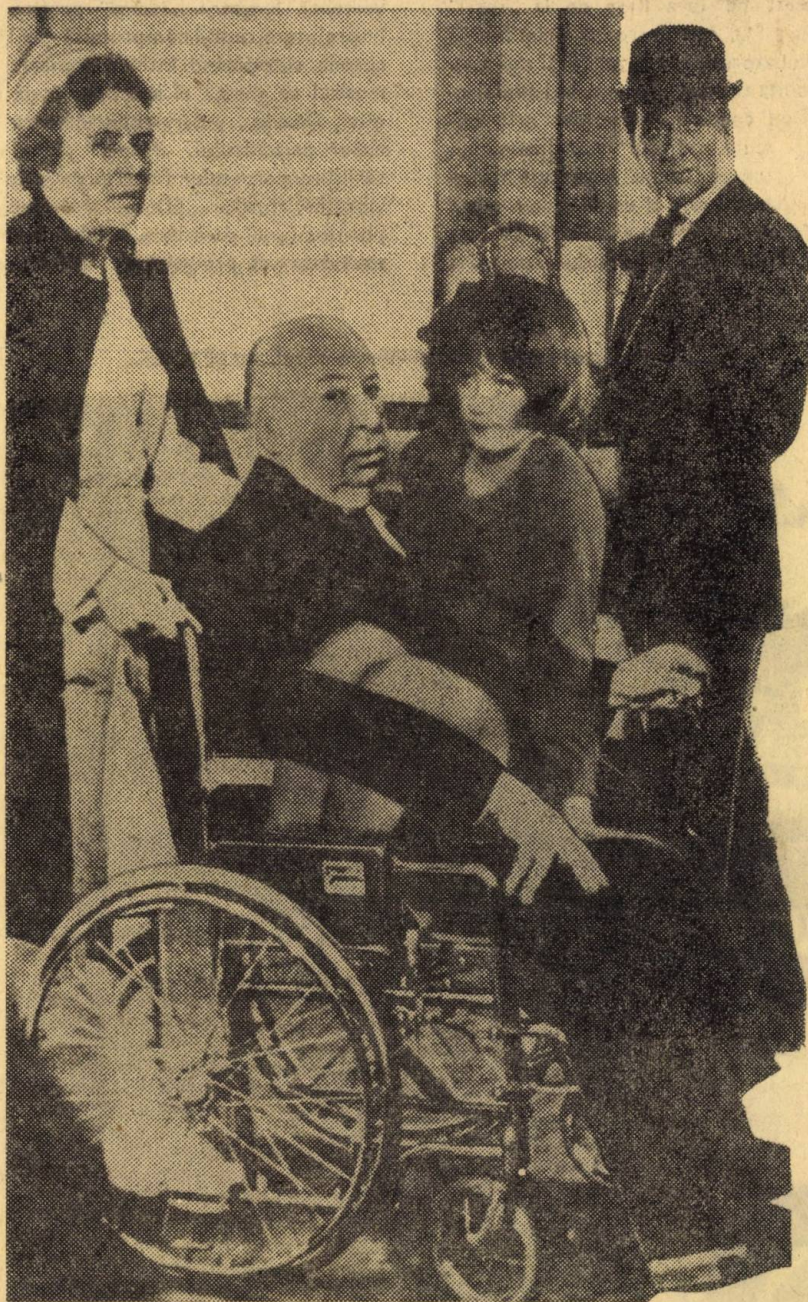
Pre-generice. Potecă îngustă alpină. Peisaj halucinant, dominat de bizăitul obsesiv al țințarilor. Văzut din spate, un bărbat, îmbrăcat în costum folcloric arctic, se tîrăște spre culme. Un scurt PP în PL (prim-plan în plongé), din față, ne arată capul personajului protejat de-o mască de sudură din catifea reiată neagră. Printr-o ușoară corecție în sus a camerei, în cadru apare porțiunea de potecă pe care a și parcurs-o necunoscutul: în spatele lui, se apropie un gigantic excavator pășitor, cu un gabarit fără precedent. Bărbatul nu-l aude pentru că zumzetul țințarilor (vezi mai

...nici giganticul excavator-pășitor care se apropie, se apropie...



desen de Romulus VULPESCU

sus) e mai puternic. După ce-l calcă, mulându-l pe asperitățile cărării, vehiculul oprește. Din el, sare cu sprinteneală o bătrână cocoșată și schioapă, care se apleacă asupra accidentatului redus la două dimensiuni. — „În sfârșit...” murmură laminatul. — „În sfârșit, ce?” întreabă cocoșa. Un travelling giratoriu spre dreapta ne descoperă capul rănitului: ochii lui, vizibili prin fanta măștii, privesc în sus, spre culme; deasupra creștetului apare un nimb cunoscut din hagiografie. — „În sfârșit, sunt unul adevărat...” — „A dat sfântul să fii canonizat”, ricanează din off baba îngambă. Afîșul expiră nu înainte de-a fi murmurat „Mama”, „Mama”, „Ta...”¹), ignobila infirmă decupează porțiunea cuprinzînd capul cu aureolă, porțiune pe care-o împătorește și-o vîră-n sîn, apoi își demontează propriul cap, depunîndu-l lîngă leș. După ce-și deșurubează piciorul unic și-l aruncă în prăpastia aferentă peisajului, se debarasează de cocoșă (care nu e decît un receptor TV miniaturizat pe al căruj tub stabilește legătura video cu ferma — se va vedea care fermă și ce pui cresc în incubatoarele ei în secvența III, *Tenis în șoaptă*) și se autosectionează cu ajutorul unui fermoar electronic disimulat în cutele jupei. Bărbații astfel rezultați, prin sciziparitate, rostesc simultan „ochei” (cel din stînga O, cel din dreapta K), în timp ce camera execută, printre ei, un transfocator rapid înainte cuprinzînd în PM (plan-midiu) ceață conducătorului de excavator. Voce off cadru: „Pentru că soția șefului de tură este blondă, fratele băcanului și-a cumpărat pop corn. Așa se întîmplă cu stefele căzătoare, cînd betonul armat



...Cu toții, profită de împrejurare, ca să-l compromită pe Hitchcock...

¹ În secvența VII, *Fiola cu mamut*, se va vedea că „Sfîntul” nu se înșală. „Mama” nu e Ta(ra King), ci „Tatăl”. De fapt, numele conspirative sunt menite să deruteze; în realitate, „Mama” nu e paralică (dar e mută; asistenta blondă, de fapt, un hermafrodit orfan, e ventriloc, n-are mustață și este nora „tatălui”, care la rîndul său nu este — cum bănuiesc cei cu mintea mai înceată — cumnată cu vecina (!) baronului). Totul pleacă de la ochelarii fumurii care maschează un amplificator auricular. „Tatăl” nu e oarbă, ci surdă: de aceea pipăie cu mîinile de jur-împrejur. La buricele degetelor are montați, subcutanat, microtranzistori reglați pentru frecvențe subsonice.

nu face priză. Cînd știi să cînti, nu purta cravate de cînepă: în timp ce flecărești cu un pastor, poți aluneca în cine știe ce gură de canal lăsată deschisă de vreun gură-cască și electroșocul îți șifonează gulerul. Astfel, criminalul a murit într-un accident de circulație, călcat de un glonț care n-a putut frîna la timp, frînele fiind sabotate de un expert desfrînat.

Morala: Pentru ușile de intrare, folosiți numai broaște de apă dulce...”

Genericul: Ca mai sus.

Cocktail serial.

Titlul episodului: *Rui menți demenți.*

Story: Supus unui tratament epuizant (cu lapte), pentru a-i paraliza reflexele și ingeniozitatea, „sfîntul”, căzut în ghiara „băieților răi”, care vor să întrețină posesia unui monoclu triunghiular

moștenit de Tara King de la „Tatăl” (cf. nota 1), este introdus prin fraudă în incubatorul de la fermă (vezi mai sus). Cu voința anihilată (are grefați minielec-trozi pe cortice), teleghidat prin im-pulsuri radio, „sfântul” subtilizează un ou, îl ucide pe „baron” (travestit în rîn-daș indian tatuat), îl ucide cu un *atemi* sau *hatemi* („hiji-ate-waza”, în tehnica „Hiza-Gashira-Ate”), lovindu-l sub a 7-a

vertebră lombară. „Mama” profită de împrejurare, ca să-l compromită pe Hit-chcock, substituind, într-un scenariu de musical pe gheață al acestuia, două re-plici. Derutat, pălărierul trucează fo-toliul paralizicului. „Mama” pierde da-torită numeroaselor fisuri provocate de vibrația virfurilor. „Sfântul” și Hitchcock pornesc (unul de-a tîrîș, celălalt într-un excavator: cf. *pre-generic*) într-o cursă

contra cronometru, spre punctul ter-minus al telefericului unde își avea ul-timul sediu-stat-major defunctul fisurat. Tragică eroare, datorată melonului pe care Steed îl transportă în sicriul gol, duce la eliminarea din întrecere a „sfîn-tului”. Trotineta cu piezocuart a lui Kloss intră în coliziune cu excavatorul, avariindu-l. Cu ajutorul unui autoheli-propulsor miniaturizat secret, pe care-l poartă asupra-i sub aparența benignă a unui ceas de buzunar cu două capace, „bătrînul bunic surîzător al spaimei” (numele de cod al lui Hitchcock), se sal-vează în ultimul moment, zburînd spre piscul tragic. Roibul Tarei King, deghi-zată în călăreată de circ (identitatea ei reală este de chelneriță într-un *snack-bar*), se sperie, își scrîntește chișița, drept care-și precipită amazoana într-o crevasă vulcanică aflată la îndemînă. Evadatul, diligent cu junele în dificul-tate, îi sare în ajutor, dar crevasa fiind, de fapt, morena unui ghețar cu indice de refrigerare ridicat, congelarea Tarei este, practic vorbind, instantanee. În jurul tumulului glacial se manifestă oa-recare animație. În busculada produsă, degetul arătător al Evadatului este strî-vit între cei doi bărbați, rezultați din autosecționarea unigamei cocoșate (vezi *pre-generic*). Gangrena gazoasă îi pro-duce o agonie lungă, dar sigură. B.B.S.S. (vezi numele de cod al lui Hitchcock) descinde în picaj la locul ultimei înfămii per-petrate de cuplul „băieților răi” și, fo-losind un „spray” special (fixativ pe bază de pirită, pentru peruci din șpan de oțel), îi impregnează cu vapori metalici; printr-un procedeu de galvanoplastie îm-bunătățită, îi sudează magnetic, trans-formîndu-i în siamezi, neantrenați la traiul în comun. Promiscuitatea îi de-moralizează și, înaintea decesului sur-venit din cauza mizeriei fizice, își denunță complicele: Steed. Acesta, multiplicat panoramic printr-un dispozitiv de oglinzi concave cu *selfcontrol*, îl exter-mină pe B.B.S.S. — unicul martor cu do-vezi — gîdilindu-l necruțător cu sutele lui de degete, disponibile datorită su-prafețelor reflectorizante. Rîzînd în hohote (e drept, tragice) pentru prima și, mai ales, pentru ultima oară în exis-tența lui, suspectul inocent sucombă.

...În învălmășală Maigret își pierde capul, nu și sticla...





...dar fiți pe pace, happy-end-ul e aproape.

Recuperindu-și melonul, aruncînd oul — devenit inutil, pentru că era numai pretextul declanșator de *imbroglio* — Steed taie cubulețe din Tara congelată ca să-și răcească whisky-ul. Pune de-o parte doar cubul cu a treia falangă a degetului inelar al mîinii drepte: verigheta ei, secretul căutat de toți „duri” și de toți „băieții răi” ai întâmplării. (Tara era măritată și se dădea drept celibatară logodită, urmărind cine știe ce scopuri inavuabile, pe care nule mai putem afla: morții tac...) Schimbare de plan: pe o creastă vecină, un păstor hirsut, modest îmbrăcat, mîinînd din urmă cîteva capre plictisite (de fapt, oi grimate), zîmbește misterios cu aerul sibilinic

al analfabeților profesioniști, și scoate o praștie de la cingătoare. Cu o biluță neagră, una dintre multele pe care le are la îndemînă în jur, trage peste vale, ochind sistemul de oglinzi concave multiple — cajă protectoare a ticălosului cu melon. Spărtura depresurizează brusc spațiul transparent izolat și „unealta” destinului, inutilă acum, este sorbită de punga de aer înconjurător: diferența de presiune îl dezmembrează, umplînd cerul cu un stol de meloane, de umbrele și de Steezi (vezi sistemul lui de proliferare prin reflecție). „Creierul”, „Boss”-ul, „Patronul din umbră”, în fine, „Șeful” își scoate clopul și prinde din zbor inelul Tarei, inel care tocmai

pica din văzduh o dată cu vestigiile Steed. Printr-o panoramare spre dreapta, în cadru intră un vultur care ține în cioc o grenadă...

Aici, de obicei, adorm și scap finalul. A doua zi, dacă-mi aduc aminte de intriga de cu seară, descopăr — prin raționament — vinovatul. După eliminarea prin interogatorii individuale a tuturor cititorilor și a tuturor spectatorilor virtuali (operație care nu ia mai mult de 2536 de săptămîni „engleze” de lucru), singurul culpabil posibil se dovedește a fi — și vă asigur, în chip confidențial, că și este — numai

Romulus VULPESCU

PUȚINĂ

TELE REFLECȚIE

DUPĂ DOUĂ DECENII DE

TELE ÎNTÂMPLĂRI



Una din îndeletnicirile umane care au fost precedate de ample vestiri înainte de

a se statornici, televiziunea, își are și la noi istoria ei. Prima carte închinată acestui nou domeniu a apărut în România în anul 1936. Se numea „Televiziunea” („cu mai multe figuri în text”) și era întocmită de căpitanul inginer C. Săulescu și inginerul Felix Popp. „Nu va trece mult — prooroceau autorii — și fiecare va putea nu numai audia prin radiofonie concertele sau conferințele din depărtări enorme, dar ca și aduse pe „covorul fermecat”, toate imaginile ce le însoțesc vor putea fi puse în văzul fiecăruia”.

Era prevestirea miracolului tele. „Sălile de spectacol vor dispărea, fiecare cetățean va avea la el acasă un aparat universal de recepție radiofonică și televizionară”.

Există un actor de televiziune?

Există o estetică a televiziunii?

Există un adevăr al televiziunii?

Era superstiția universalității exclusive. „Credem că o vom utiliza și în țara noastră. Ea va mări orizontul vieții noastre”.

Era o intuiție rațională.

În 1954 a apărut primul tratat al noului instrument de cunoaștere și comunicare, „Trattato di Televisione Moderna”, teoria, practica, tehnica și modalitățile de transmisie și recepție, de A.V. Castellani, președintele Comitetului Internațional de Tele-

viziune; circa 1100 pagini, tipărite de Ulrico Hoepli la Milano, într-un impunător volum.

Cît privește conținutul, preocupările au apărut ceva mai târziu, cînd înfrurirea asupra spiritelor s-a dovedit atît de considerabilă încît putea determina psihoze la scara unei națiuni. O revistă americană neliniștită a chestionat personalități din lumea întreagă asupra felului cum s-ar cuveni decantate impuritățile

nocive aduse prin eter de imaginile albastre. Groucho, unul din celebrii frați Marx, a dat un răspuns spiritual: „Televiziunea e un mijloc de comunicare remarcabil. Dacă vreți s-o criticați, fiți indulgenți. E adevărat că adesea e plicticoasă, dar cu toate limitele ei vă oferă multe ore de distracție, iar cîteodată, de exemplu duminica după-amiază, izbutește să devină chiar instructivă”.

Era în anul 1958.

Dar e un teritoriu în care mișcarea materiei cunoaște o cadență febrilă. Se largesc și se amplifică programele educative, se creează rețele speciale de televiziune școlară. În 1962, profesorul R. Lecher publică la Universitatea din Wayne rezultatele unui studiu întreprins timp de cîțiva ani cu privire la televiziunea didactică. 2000 de elevi din 45 de școli au dovedit cunoștințe



Am fost prezenți la întâlnirile cu:

...vedete...
(Susan Hampshire și Eric Porter)

...stiluri...
(spectacol Jean-Cristophe Averty)

...seriale...
(„Moara de pe Floss”)

mult mai bogate decât cei de vîrsta lor care n-au participat la experiență. Cele mai însemnate programe au fost înregistrate în dobîndirea cunoștințelor despre arte și în vorbirea limbilor străine. S-au constatat și sporuri sensibile în dezvoltarea gîndirii logice și în cursivitatea exprimării. Profesorul american pretinde că și matematica a fost asimilată mai ușor.

Posibil...

De la televiziunea didactică s-a trecut, firesc, la didactica televiziunii, ea revendicîndu-și, cum era de așteptat, un mod propriu de experiență, o structură instituțională, categorii, principii de continuitate. Cîteva organisme internaționale, printre care și UNESCO, au reunit specialiști din 10 țări la Leangkollen, lângă Oslo (în 1962), pentru a dezbate problematica nouă a educației nu numai

prin, ci și pentru cinematograf și televiziune.

Aici au apărut idei, s-au propus metodici și programe de un substanțial interes și au intrat în circulație termeni noi. A.W. Hodgkinson, delegat britanic, a emis opinia că a devenit necesară dezvoltarea spiritului critic al telespectatorului. Deopotrivă, că televiziunea avînd la dispoziție toate sistemele de semne senzorial-concrete și abstract-raportale, lecontopește într-un limbaj propriu, „total”, care trebuie studiat, ca materie de învățămînt. Evelina Taroni a avansat ideea unei „teleesteticii”. Elsa Rita Marcussen a sugerat un program pentru Pregătirea cadrelor în vederea inițierii în artele ecranului. A. P. Higgins, elaborînd o teorie a educației pentru televiziune, a epilogat și asupra mijloacelor practice: elevii să țină un jurnal al emisiunilor vizionate, să se facă anatomia unei

emisiuni, să se predea lecții despre viața și moartea unei rubrici.

Au început să se extindă și să se aprofundeze cercetările asupra fenomenului cultural, social, politic, numit televiziune, să se studieze tipul de raporturi cu alte domenii, conexiunile și interferențele. R. Ergmann, întrebîndu-se dacă „Există un adevăr al televiziunii?” („Cahiers de télévision” nr. 8/1963) ajunge la concluzia că televiziunea e o „tehnică a adevărului” și că din acest unghi ea e incomparabil mai puternică decât presa, avînd posibilitatea de a distribui instantaneu informația. T. Sterkin („Sovietski Radio i Televidia” nr. 4/1964) studia relațiile dintre televiziune și muzică, căutînd proporțiile juste dintre cuvînt, imagine și sunet, examinînd situația în ambianța micului ecran, a concertului, operetei, operei.

J. Siclier se autochestiona dacă „Există un actor de televiziune?” („Cahiers de télévision” nr. 7/1963) pîrîndu-i-se că teatrul poate oferi actorii săi, dar că ei trebuie „reformati” pe platou, principala modalitate fiind angrenarea lor în emisiuni „în direct” și analiza minuțioasă a prim-planului. Pierre-Aimé Touchard se arăta preocupat de relația cu dramaturgia („Cahiers de télévision” nr. 7/1963) luînd în discuție prioritățile, cerînd o literatură pentru televiziune. Mai tîrziu, R. Gid („Cinéma 65”, nr. 100) a cercetat intersecțiile cu artele plastice, polarizînd observațiile sale la „rolul graficii în modelarea unei estetici a tele-formelor”.

Activitatea aceasta intensă era simptomul clar al personalizării noului venit în Olimpul muzelor, însetat să bea din fîntîna Castaliei, să călă-



...invincibili...
(Sfîntul)



...super-detectivi...
(Comisarul Maigret)



...eroi ai dreptății...
(Căpitanul Kloss)

I-am adus la noi în casă pe:

rească Pegasul și să asculte armoniile dulci ale lirei lui Apollo.

Deci de la considerațiile parțiale asupra convergențelor și divergențelor s-a ajuns la cercetarea teoretică și la studiul implicațiilor practice ale prezenței simultane în societatea modernă, a televiziunii, cinematografului, teatrului — căci în multe țări se închideau săli de proiecție și săli de spectacole, iar spectatorii erau răpiți ecranului și scenei, hipnotizați fiind la domiciliu de azuriul ochi dreptunghiular. S-a ivit pe lume teribilul termen de *concurrentă*. A. Kariaghin a scris o broșură „Cinematograful, teatrul și televiziunea” (Mos-cova, 1963), în care demonstra filozofic că nu poate exista concurență între aceste domenii, decât atîta vreme cît „se dublează” unul pe altul, fenomenul resorbindu-se deîndată ce se vor cristaliza formele proprii ale televiziunii. A. Jurovski, reexaminînd problema („Despre trăsăturile specifice” — Sovietski Radio i Televidia nr. 2/1964) considera că esența televiziunii nici n-ar putea fi înțeleasă fără

corelația ei cu alte genuri artistice și publicistice, printre principalele elemente ale specificității fiind: 1) caracterul *sintetic* (decî înglobarea teatrului și cinematografului); 2) caracterul de *comunicare directă*; 3) *universalitatea*, ca posibilitate de pătrundere în viața cotidiană. S. Ezratty o descoperea ca „o creație frenetică ce se însinuează în intimitate” pe căi originale, fără relație directă cu alte arte, producînd „adînci modificări în gîndire” („Impact” nr. 3/1965). Cesare Brandi („Struttura televiziunii”, Roma, 1966) emitea părerea că, în comparație cu teatrul și cinematograful, televiziunea nu are o structură proprie, ca atare nu le va putea concura, esența ei fiind de cu totul altă natură, constînd în *actualitatea imaginii*.

Astfel că revista „Table Ronde” avea toate temeiurile să cheme criticii de teatru, televiziune și cinematograf (în mai 1967) și punîndu-i față în față să le ceară un răspuns clar: e concurență sau nu? Jean Cazaneuve, Jean-Pierre Decourt, Stanislas Fumet și Henri Gouhier și-au luat răs-

punderea să... răspundă negativ: dacă există o criză a teatrului și a cinematografului, ea *nu* e cauzată de televiziune; televiziunea *suscită* interesul pentru celelalte arte, educă gustul; ea se va dezvolta ca o *artă independentă*.

În 1965 a apărut primul „Dicționar de cinematografie și televiziune” de Maurice Bessy și Jean-Louis Chardan (Ed. Pauvert, Paris); înseamnă că fusese nevoie de el. Au luat ființă festivaluri mondiale — la Monte Carlo, la Praga; România a cucerit și ea aici trofee — pentru emisiuni, filme-reportaj, făcîndu-și cunoscută prezența în teleconcertul universal. Apoi am întemeiat și noi un festival internațional de radio-televiziune: „Cerbul de aur”.

Un aparat a atins fundul oceanului și altul a ajuns pe Lună, omul modulîndu-și astfel, fermecat, raza vederii pe lungimea de undă a fanteziei poetice și ipotezei științifice. S-a mărit extraordinar interesul sociologiei pentru im-

plicațiile sociale ale televiziunii.

Revista „Cinema” a inițiat prima anchetă românească în arie internațională asupra raporturilor dintre televiziune și film (nr. 12, decembrie 1968). Regizorii Roberto Rossellini, Marco Bellocchio, actrița Claudia Cardinale, criticii Lino Micciché și Enrico Rossetti, criticul francez André Brincourt, regizorul ceh Jan Nemeč, regizorul Iuli Raizman și actrița Valentina Maleavina din Uniunea Sovietică, regizorii români Iulian Mihu și David Esrig și criticul semnat al rîndurilor de față au răspuns la întrebările: 1) Credeți că filmul e amenințat de televiziune? *Nu*. 2) A ajuns televiziunea să formeze un nou tip de creator, „teleastul”? *Nu, deocamdată*. 3) Vedeți în critica de televiziune o posibilitate eficientă a opiniei publice de a acționa în sensul progresului televiziunii? *Parcă...*

Au apărut în paginile presei cronici permanente anche-

te, dezbateri, dialoguri despre; au fost scrise și editate volume tehnice; s-a înființat un Oficiu de studii și sondaje al radioteleviziunii.

În martie 1970 s-a desfășurat la Comisia pentru problemele de învățămînt, știință și cultură a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, o dezbateră amplă, remarcabilă, privind „Perfecționarea continuă a programelor televiziunii române”, instituția fiind definită aici ca un factor excepțional de opinie publică, un generator de idei, un mentor al bunului gust în arie estetică.

Foarte recent s-a tipărit în Franța o carte cu un pronunțat caracter enciclopedic: „Televiziunea în familie și în societatea modernă”; autorul, Enrique Melon-Martinez, realizator de programe la Paris și sociolog, și-a propus uriașă sarcină de a sumariza toate cercetările întreprinse pînă azi — din Japonia pînă în SUA, din URSS în Mexic, din Egipt în Africa Neagră — pentru a-și răspunde sieși la unele probleme fundamentale. El crede de la început, cu optimism, că în viitor televiziunea va oferi omenirii „o hrană spirituală, inteligentă, bogată, formativă” și că va fi pretutindeni „un instrument de promovare umană”.

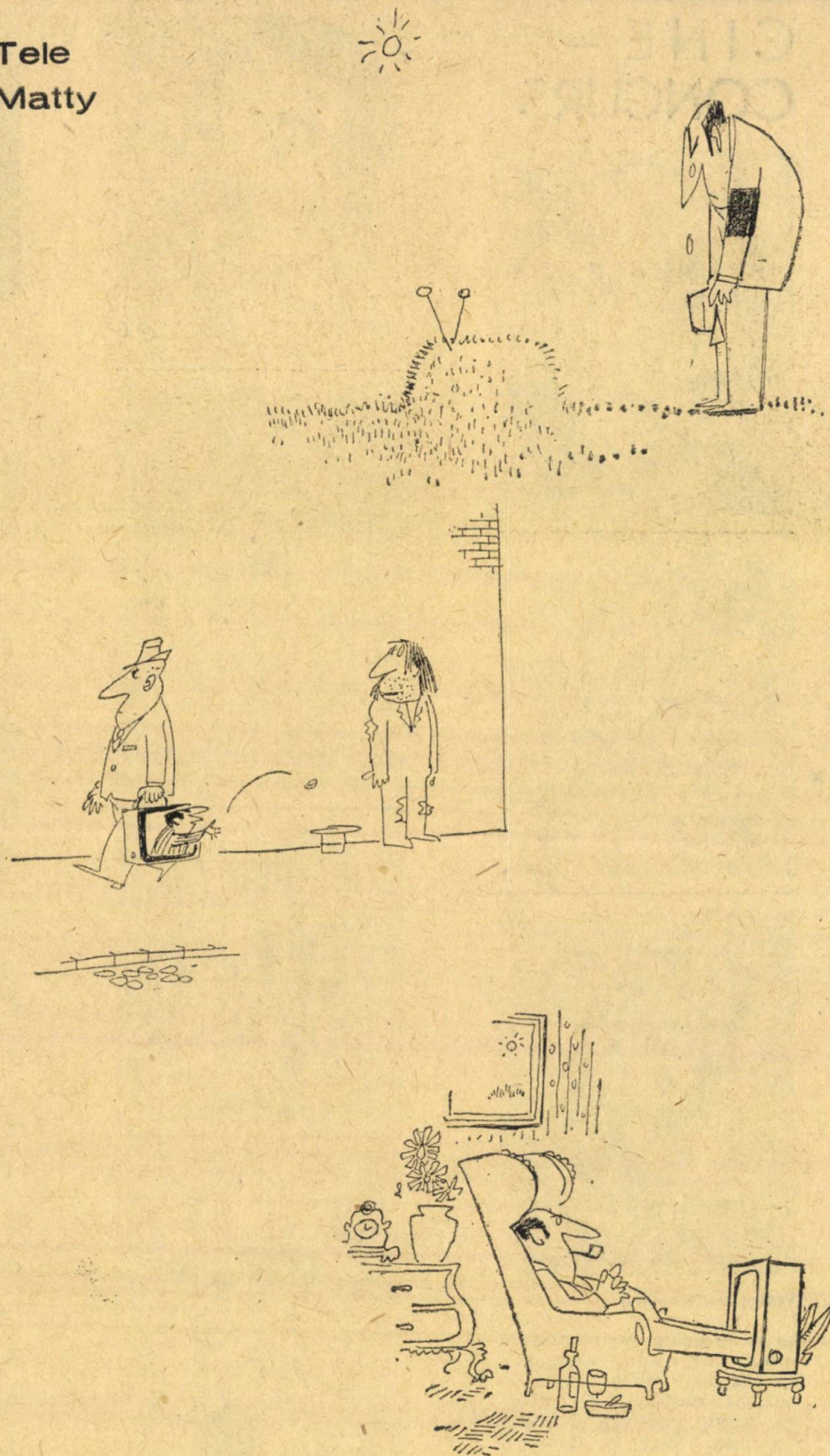
Printre întrebările tulburătoare din această carte sînt și cîteva cărora parcă sîntem invitați fiecare să le răspundem, absolut pe cont propriu: Ce este un telespectator? Cum a devenit ca atare? Și ce se întîmplă în ființa lui, după ce privește, o parte din viață, la micul ecran?

Într-adevăr: cum? și ce?
și DE CE?

Căci măcar din cînd în cînd trebuie să mai cădem și în puțină telereflecție...

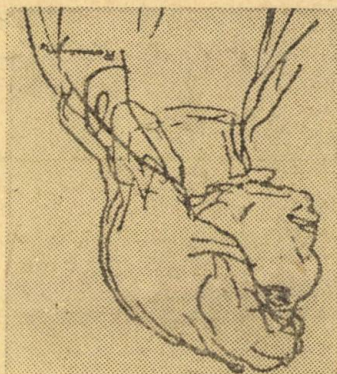
Valentin SILVESTRU

Tele Matty

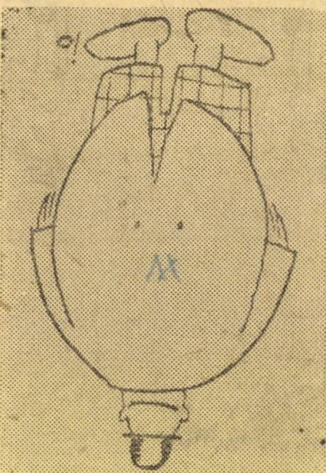


Geoges Méliès de Jan Mara; Sarah Bernhardt de André Rouveyre; Raimu de Toë; Max Linder de Barrère; Fatty, autoportret; Charlot de Fernand Léger; Tom Mix de Jean Oberle; Juliette Gréco; Pierre Brasseur de Toë; Sophia Loren de Toë.

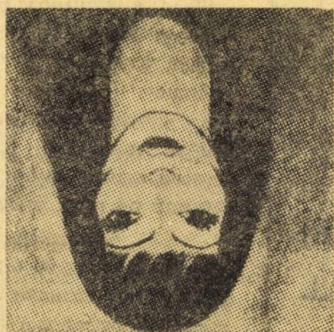
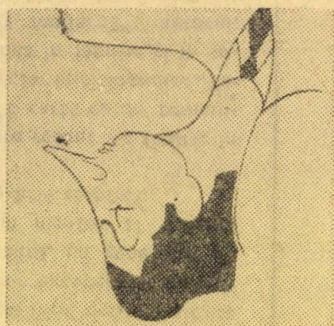
Pentru conformitate:



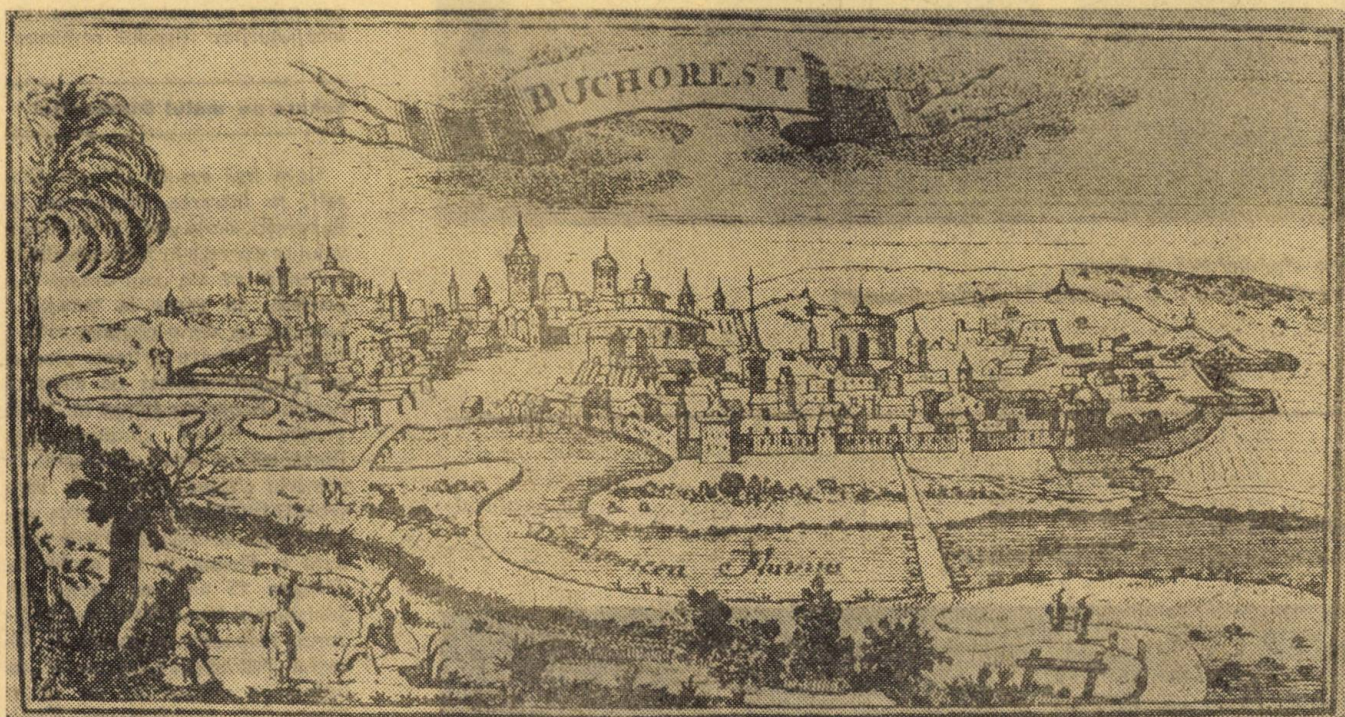
CINE -
CONCURS



1. El a fost inventatorul trucului cinematografic. A fost primul cineast care a pasit pe Luna.
2. Ea a fost la 67 de ani prima dansă cu canelli a ecranului.
3. Fata sa li fost niciodată june primă, el a fost cel mai popu-lar actor din anii '30.
4. Despre el Chaplin a spus: "Fără el, actorul său n-aș fi făcut nicio-dată cinema".
5. El a debutat ca figurant pentru 5 dolari pe zi și a ajuns "Grasu-l" consacrat al ecranului.
6. Cu un baston, un melon și pantofii sciliculi, el a fost "vagabondul" "atemporal modern".
7. A fost cow-boy în viață și pe ecran. Prietenul său se numea Tony și... necheza.
8. Ea a fost pe micul ecran dr. Jekyll și Mr. Hyde în versiune feminină.
9. El a primit două palme de la Jean Gabin, atunci când "se lăsa cecia".
10. Ea a adunat în surisul ei tot "aurul din Napoli".



la filmare în
BUCURESTIUL
de altădată



*In împrejurimile Hollywood-ului
s-au montat deșerturi sahariene
și preerii texane.*

*In împrejurimile Bucureștiului
s-au montat Bois de Boulogne
și haremuri hollywoodiene.*



Într-o circumscripție la Șosea...
(Nae Grigorescu și I. Tancovici în „Oțelul răzbună”)

...adică la Bufet în 1913
(Aristide Demetriade în „Oțelul răzbună”)



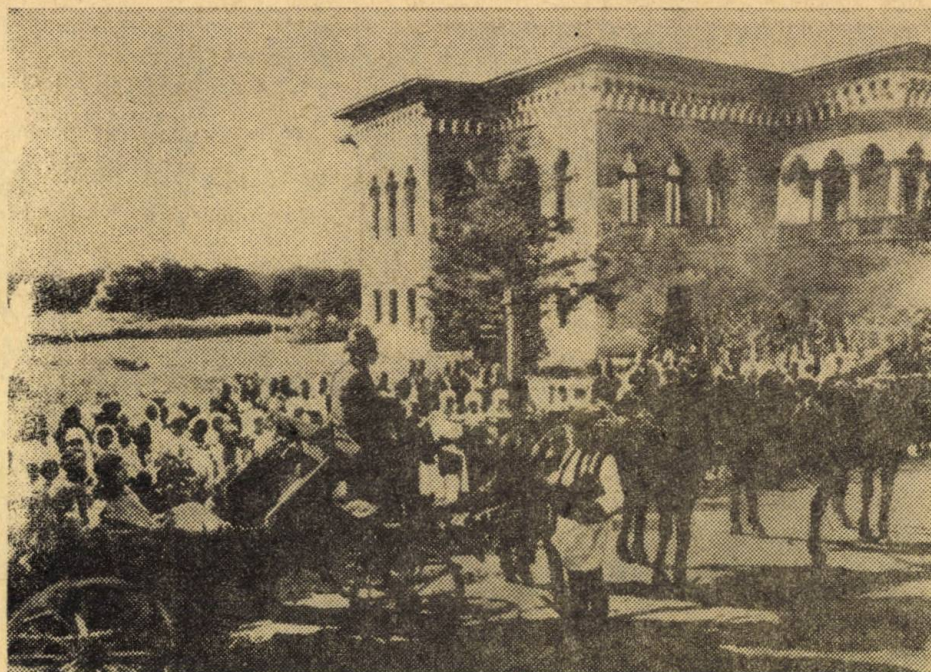
Începuturile noastre cinematografice nu sînt lipsite de aspecte pitorești și amuzante pentru cine privește înapoi, fără minie, la acei ani, cînd nu existau studiouri, cînd se lucra mai ales în aer liber și cînd decore erau străzile orașului așa cum erau ele. Tot așa cum nisipurile și vîlcelele din marginea Los Angelesului au fost utilizate rînd pe rînd drept deșerturi sahariene sau preerii din Texas, locurile din jurul Bucureștiului au servit primilor noștri cineaști pentru a reprezenta tot felul de decoruri, cerute de scenariile lor, scriind o adevărată geografie anecdotică a începuturilor filmului românesc.

Sahara pe malul Dîmboviței

Ceva mai sus de „Moara Ciurel”, la intrarea Dîmboviței în București, acolo unde astăzi tramvaiul se oprește în fața complexelor moderne ale unui orașel studentesc, se găsea la începutul veacului un cîmp nisipos, care a fost unul dintre primele „locuri de filmare” utilizat de cineaștii noștri. Acolo s-a filmat în 1912, pentru filmul „Independența României”, o scenă intitulată în scenariu „Vălea plîngerii”, care vroia să înfățișeze întoarcerea prizonierilor turci după bătălia pierdută la Plevna. Și tot acolo, cu aproape 15 ani mai tîrziu, Ion Șahighian și Jean Georgescu, regizorul respectiv scenaristul filmului „Năbădăile Cleopatrei”, au întins, pe nisipul de pe malul Dîmboviței, corturile unei Cleopatre de fantezie, care, pasă-mite, primea în plină Sahară vizita lui Iuliu Cezar, coborînd dintr-un Ford, „cu mustăți”. Era o scenă de parodie, de fapt petrecută în imaginația unuia dintre protagoniști, după riturile celui mai modern film de introspecție.

Îndată după primul război mondial, în filmul „Tigăncușa de la iatac”, care marca începutul cîtorva ani de intense producții de filme mute românești, apărea pentru prima oară, ca „loc de filmare”, palatul de la Mogoșoaia. Frumoasa clădire Brâncovenească își începea astfel cariera cinematografică, o carieră care nu s-a terminat nici astăzi. Dacă de curînd s-au putut recunoaște unghiuri de clădiri brâncovenești

nu numai în filme cu haiduci, dar și în scene din „Căderea Romei”, asta nu făcea decât să urmeze tradiția începută în „Țigăncușa de la iatac”, în care palatul lui Vodă Brâncoveanu devenise conacul boierului Hortopan, jucat de Petre Sturdza. O fotografie de epocă ne arată sosirea la conac a nepotului acestui boier, Vasile Hortopan, interpretat de Leon Lefter, care aducea în calească pe tinăra sa logodnică, Maria Troțușanu, interpretată de Elvira Popescu. O altă fotografie e și mai pitorească, fiindcă regizorul filmului, berlinezul Alfred Halm, a amestecat cu zidurile autentice o întreagă recuzită ce miroase a pânză pictată. Unul din interpreții filmului, Ion Iancovescu, remarcă el însuși în această privință: „Cartierul general al filmărilor a fost la palatul de la Mogoșoaia, care figura conacul boierului. Ca să fie mai puțin domnesc și să pară un conac de țară, i-au pus în față o fântână de carton, care se vedea cît de colo că e pictată și care nu se potrivea de loc lîngă scara cu sculpturi brâncovenești; ba au mai adus și un sălaș de țigani chiar în curtea domnească! Dacă azi mă uit la fotografia cu scena aceasta, îmi vine să mă umflu de rîs, dar pe vremea aceea asemenea inadvertențe treceau nebagate în seamă”.



Palatul Mogoșoaia în film pentru prima oară...
(„Țigăncușa de la iatac” în 1923)

Loggia cu clopoțel

În același film își făcea debutul cinematografic și vila Nicolae Minovici de la Șosea, care reprezenta un alt conac boieresc, cel al părinților Elvirei Popescu, soții Troțușanu, jucați de Grigore Marculescu și Maria Vecera, care, într-una din scene, își luau cafeaua în fața loggiei cu celebrii clopoței. Cinci ani mai târziu, vila Minovici devenea reședința, mai contemporană, a familiei Dragu, și pe aleele ei își plimba melancolia junele prim George Vrăca, în filmul „Lia” (1928) de Jean Mihail.

„Bufetul” de la Șosea, frumoasa creație a arhitectului Ion Mincu, a fost un loc de filmare adoptat de cineaști chiar din primul ceas. Unul dintre „subiectele” actualităților lui Paul Menu din 1897, care au însemnat actul de naștere al cinematografului nostru, a fost

...decorat cu o fîntînă ca să pară mai puțin domnesc
(Dorina Heller în „Țigăncușa de la iatac”)





Moscheea din Parcul Libertății fundal pentru harem („Lache în harem”—1928)

chiar prezentarea bufetului de la Șosea. 15 ani mai târziu, în filmul „Oțelul răzbună”, realizat de Aristide Demetriad în 1913, una din scene se petrecea tot în fața acestei clădiri, presupusă a fi casa industriașului Matei Daiu, interpretat de Romald Bulfinsky. Printr-o întâmplare miraculoasă, o bucată de film, care ni s-a păstrat, permite clar identificarea acestui „loc de filmare”.

În alt cartier al Bucureștiului, de astă dată spre Sud, în „Parcul Libertății”, eforturile de pionieri ale cineaștilor români, lipsiți de orice înzestrare tehnică, au găsit o foarte bogată recoltă de locuri de filmare.

Spionul în cetatea lui Țepeș

Aci au filmat Grigore Brezeanu și Aristide Demetriad câteva scene pentru completările cinematografice ale spectacolului „Înșir-te mărgărite”, din toamna anului 1911. Tot aici Marioara Voiculescu și C. Radovici au utilizat clădirea zisă „Cetatea lui Țepeș Vodă”, construită pentru expoziția din 1906, spre a turna câteva scene din filmul „Spionul”, reali-



„The Bathing Beauties” pe malul Herăstrăului încă neasortat („Lache în harem”—1928)

zat pentru casa „Filmul de artă Leon Popescu” în 1913. În scenele respective, zidurile care voiau să reprezinte cetatea lui Tepeș deveniseră zidurile unei temute fortificații militare moderne...

Tot în Parcul Libertății și tot pe vremea expoziției din 1906 există și reprezentarea unei moschei turcești care după alți 15 ani avea să devină și ea loc de filmare. Văzută din depărtare, de pe malul celălalt al micului lac alături de care se ridică moscheea, cu minaretul ei, a devenit un excelent fundal oriental în comedia „Lache în Harem”, realizată în 1928.

În același film mai apare de altfel și o altă „margine de București”, de astă dată situată spre alt punct cardinal. E malul lacului Fundeni, pe marginea căruia eroul, interpretat de V.D. Ionescu, privea jocurile nautice ale unui grup de balerine din compania lui Constantin Tănase, care făceau o neloială concurență celebrelor „Bathing Beauties” inventate, cu un deceniu înainte, la Hollywood, de Mack Sennett.

Și mai sînt desigur multe alte locuri cinematografice din Bucureștiul de altădată. Caleașca lui Leon Lefter din „Tigăncușa de la Iatac” trecea, într-o scenă, și prin fața mănăstirii Văcărești, iar fotografia care ne-a rămas de la această scenă a unui film pierdut, arată că realizatorul nu se sinchisise de prezența insolită la 1848, a unor stâlpi de telegraf alături de zidurile mănăstirii.

Înfățișarea de pe atunci a stației București-mărfuri o pot găsi istoricii căilor noastre ferate în filmul „Gogulică, ceferist” ale cărui filmări, realizate de Cornel Dumitrescu, se mai găsesc la Arhiva Națională de Filme. Și tot acolo se găsește, în filmul „Bing-bang” al lui Stroe și Vasilache, înfățișarea din 1934 a restaurantului de pe malul lacului Snagov; în filmul „Așa e viața” a lui Marin Iordă, felul cum arată „rondul” de la Șosea unde se înalță azi palatul Scînteia; în filmul „Manasse” al lui Jean Mihail, aspectul Căii Victoriei sau al Căii Griviței din anul 1924.

Astfel s-a scris nu numai o pagină din istoria cinematografului românesc, ci și chipul capitalei noastre de altădată.

Ion CANTACUZINO



Cîșmigiul pe rol de Bois de Boulogne (Vivian Gibson, Al. Critico — „Simfonia dragostei” 1928)



Sărind capra pe B-dul Aviatorilor de acum 40 de ani... (Jean Georgescu în „Așa e viața”)

...dimineața la șosea cu reclama altuia („Așa e viața” — 1928)



Cum
întâmpină
1971
omulețul
dumneavoastră,
Ion-Popescu
Gopo?



1956
S-A NĂSCUT..
MĂZGĂLIT PE HIRTIE

CANNES
PALMA DE AUR



TOURS
MARELE PREMIU
"7 ARTE"
1959



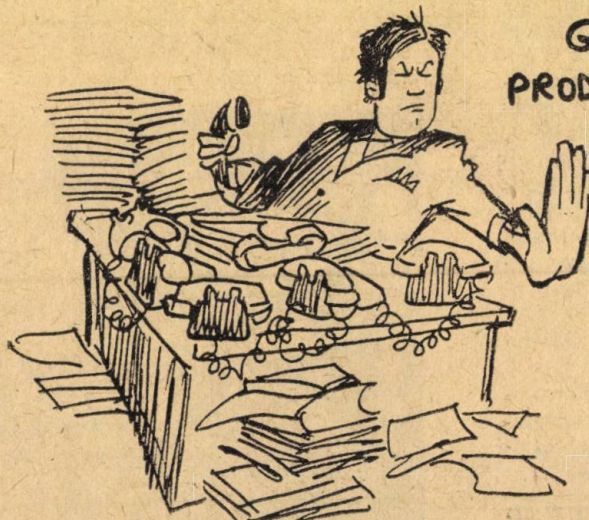
SAN FRANCISCO
MARELE PREMIU
"HOMO SAPIENS" 1962



ALO, ALLO
1963



MAMAIA
SANCTA SIMPLICITAS
1968



GENEVA
PRODUCATOR DE FILME
PENTRU O.M.S.
1970.



GOPPO.

idoli
de ieri
și
de azi

SFINXUL UNEI LUMI FARA MISTERE

La început nimeni nu o găsea frumoasă.

*Toată lumea îi reproșă
că e prea durdulie.*

*Nimeni nu înțelegea ce-a găsit Stiller la această fată
«proastă și taciturnă».*



Istoricii au comparat-o cu Sarah Bernhardt și comparația se făcea întotdeauna în favoarea lui Garbo, pentru că ea avea măreția misterioasă a Sfinxului, în timp ce marea Sarah se afundase într-un ridicol macabru, din care nu lipsea nici scheletul u-

man, procurat de ea într-o criză metafizică, nici sicriul de lemn de păr în care se hotărîse să doarmă tot restul vieții.

A urcat profesiunea treaptă cu treaptă, ca un comandant de oști care-și începe cariera ca umil soldat. Cîteva muzee mai păstrează aparițiile sale de început. Primul său rol a fost un rol burlesc într-un

film-reclamă: «Cum nu trebuie să se îmbrace o femeie de lume!» În al doilea film mîncă o uluitoare cantitate de prăjituri — pentru că producția făcea reclamă pentru patiserie. Era sfioasă, nesigură și placidă. Nimeni nu o găsea frumoasă. Toată lumea spunea că e prea rumenă și prea durdulie. Era îmbrăcată

prost, avea strungăreață. «E țeapănă și moale — spunea Petschler, primul său producător. Nu izbutesc s-o în-suflețesc decît cînd se aduc termosurile cu cafea și tarti-nele cu unt. E o puștancă săracă».

Dar după aventurile din prolog a apărut Stiller, «ța-rul filmului suedez», și s-a



*Într-o lume a indiscreției
ea a rămas simbolul luptei
pentru
apărarea vieții personale...*

întâmplat ceva ce avea să se întâmple peste alți câțiva ani cu Joseph von Sternberg și Marlène Dietrich, și peste și mai mulți ani cu Vadim și B.B., adică o nouă versiune a Pygmalion-ului. Greta Garbo a fost inventată de Stiller. El i-a dat numele de actriță, el i-a poruncit să slăbească

10 kilograme, el i-a hotărât machiajul și pieptănătura, el a asistat-o la proba rochiilor, el i-a fixat condițiile primelor contracte. Interesul acesta tumultuos a dezamăgit pe toți admiratorii lui Stiller. «Cine este această fetișcană fadă?» Criticul dramatic Hjalmar Lenning o găsea «proastă și

taciturnă», actrița Stellan Claussen declara: «Nimeni dintre noi nu putea să înțeleagă de unde vine interesul lui pentru acest nimic... Pentru noi ea nu era altceva decât o novice timidă și mediocră». Peste 10 ani, departe de atmosfera mediului artistic suedez, care la drept vorbind a

fost ultimul din lume care i-a căzut la picioare, peste 10 ani, această fată «timidă și mediocră» avea să devină «Sfinxul suedez», «Sfinxul din Hollywood», «Sfinxul inaccesibil», «Misterul arctic», «Sihastrul de un milion de dolari», «Turturele de foc», «Torța înghețată», «Simbo-

lui suprem al tragediei de nepătruns». Peste zece ani, nimicul va răspunde la numele Divina, iar cronicarii vremii aveau să scrie: «Dacă Hollywoodul s-ar prăbuși, în mijlocul cenușii lui ar rămâne intact un diamant: Garbo».

Incontestabil, a fost nu numai o mare actriță, ci și o mare vedetă. Și noțiunile acestea nu trebuie confundate. Diferența specifică constă mi se pare în mijloacele de cucere a publicului. Actorul își cucerește spectatorul cu arta sa. Vedeta își cucerește admiratorul cu magnetismul persoanei sale. Te poți naște un mare actor, dar vedetă nu te poți naște. Vedetă devii la capătul unor manevre complexe, în care talentul joacă rolul lui, dar pe lângă talent se pun în funcție mecanisme uriașe: mecanismul publicității, mecanismul box-office-ului, bursa cu acțiunile ei în creștere sau scădere, transplantarea vieții personale în mari și fastuoase acvarii, psihologia masei, receptivitatea ei în fața unui anumit tip uman și, firește, o doză destul de mare de mister. Mai presus de orice vedeta este o sursă de iradiații. Lumea nu vine la cinema ca să vadă un film cu o stea, ci vine ca să-și vadă steaua într-un film anumit. Belá Balász avea dreptate. La vedetă publicul nu iubește atât arta ei, cât vraja personalității ei.

Garbo a fost vedeta vedetelor. Filmele sale nu sînt opere fundamentale pentru cea de a 7-a artă, ba chiar, cu cîteva excepții, s-ar putea spune că n-a avut noroc nici de scenariile meritate și nici de mari regizori. Dar cînd Ado Kirou spune despre ea că «transforma spanacurile în capodopere», aici nu mai este una din acele fraze brutale care-l caracterizează pe Kirou; de data aceasta Kirou nu exagerează și, prin el, înțelegem și mai bine pe Dario Vidi: «Există filme pasionale, așa cum există crime pasionale. Mata Hari de Greta Garbo (pentru că regizorul



*...într-o lume a vulgarității
ea a fost mirajul
iubirii inaccesibile...*



Divina...



...și-a început cariera cu filme-reclamă.



Pe atunci era prea durdulie...



Stiller...



...a inventat-o, a botezat-o...



...i-a dat un stil.

nu contează, nici decorurile, nici anecdota) este un film pasional. Autorul acestui film, ca și al tuturor filmelor sale, este un cineast numit Garbo».

Bizar, foarte bizar, ea a fost și a rămas vedeta cea mai tulburătoare a ecranului, călcând cu picioarele ei, cam mari și poate cam groase, tot ceea ce reprezentaseră până la ea legile de aur și de fier ale condiției de star. Adică:

Un star trebuie să aducă bani. A intrat în tratatele de

conomie politică ideea că Brigitte Bardot a adus la un moment dat Franței un venit mai mare decât uzinele Renault. Dar filmele lui Garbo n-au adus bani, ci uneori abia și-au scos cheltuielile. La 33 de ani, adică în culmea gloriei, ea era a 60-a pe lista vedetelor cu rețetă, după Shirley Temple, Fred Astaire, după Ginger Rogers, după... după...

Într-o lume a indiscreției obligatorii, ea a rămas și va rămâne un simbol al încăpăținării îndrăgite de a-și apăra

viața personală de privirile curioase, de imixtiunea nerușinată a publicității. Lyz Taylor, care este ultima reprezentantă a vedetei de tip Hollywood, cutreieră și azi lumea cu o curte princiară, închiriază hoteluri și palate, furnizează zilnic presei mondene contul cheltuielilor ei familiale și sentimentale, prețul cadourilor primite în ajun, numărul perechilor ei de pantofi, de căței, de copii înfiați. Garbo a cutreierat lumea ascunsă sub pălării cu boruri largi și sub ochelari de soare și se înscria la ho-

teluri sub nume ca: Miss Harriet Brown sau Miss Karia Lund sau Miss Hamlet. Nu mergea la premiere, nu da autografe, nu da interviuri, nu răspundea la scrisori, nu se farda, nu accepta invitații. Ziariștii făceau glume, pentru că talorul ei era deseori necălcăt. Numărul ei de telefon și adresa erau secrete. De ce? De ce atîta mister, întrebau reporterii la conferințele de presă. «Pentru că — răspundea ea — cel mai stupid lucru pentru mine este să apar într-un jurnal. Asta poate avea vreo noimă pentru cei care



Sfinxul în epoca lui preistorică...



...«E țeapănă și moale» — striga nemulțumit producătorul.

au adus vreo contribuție la soarta lumii. Eu n-am nici o contribuție de adus».

Era plină de complexe, se credea mereu bolnavă, purta amulete și era obsedată de copilăria petrecută într-o casă de raport, de adolescența ei, când era ucenică la bărbier într-o frizerie de la marginea Stockholmului. (Acum câțiva ani în vitrina frizeriei mai era încă un anunț scris de mână: «Senzațional! Cea mai celebră frizerie din lume. Aici a lucrat 5 săptămâni Greta Garbo». Ca și Chaplin era

obsedată de mizerie. Un comentator (Bringer) notează: «Numără banii ca o servanță și totuși nu iubește nici viața strălucitoare, nici toaletele, nici bijuteriile...»

A apărut într-o lume care se plictisise de Julietele cu sex-appeal. Publicul se săturase și de bunele enoriaș, care păcătuiau cu ora în zilele fără liturghie și de vampele cu arsenic în priviri. Era în atmosfera erotică a deceniului trei o stare de așteptare înfiorată. Nimeni nu putea să spună exact ce așteaptă,

dar toți așteptau altceva. «Altceva», adică pe ea.

A fost nu numai o mare actriță, nu numai o mare vedetă. Ea a creat cel mai obsedant mit feminin contemporan: mitul Garbo. Nota bene, Garbo nu Greta, pentru că ei nu i se spune pe numele mic ca Marlènei Dietrich, pentru că prezența ei «sublimă și materială» împinge la o adorație de la distanță. Belá Bálász a doua oară poate fi citat. El a spus că Garbo reprezintă o frumusețe de opoziție, adică o frumusețe

care se opune trivialității mediului în care a apărut, se opune brutalității și josniciei. A intra în raza de vrajă a unui asemenea mit era un semn de noblete spirituală, un indiciu de superioritate morală.

Ea a fost absolutul unei lumi care renunțase la scara valorilor absolute. Ea a fost misterul unui secol, care s-a lăudat cu sfișierea misterelor, dar care a ținut după vraja destrămată, ca un temnicer după executarea prizonierului.

Ecaterina OPROIU

AU DISPĂRUT PREA



O întreagă generație a recunoscut în Zbigniew Cybulski...



Încercînd să fugă de o teamă fără pricină...



„sfîșierile lăuntrice ale eroului său Maciek («Cenușă și diamant»)



James Dean gonea cu 160 km, pe oră, cînd...

*Într-o clipă
nefastă,
viața
a refuzat
să-i mai vadă
repetîndu-și
rolurile*



Un destin ciudat silește cinematografia — artă totuși tină — să-și scrie parcă de-andoaselea o anumită istorie, cea a pierderilor actriceșu de înlocuit; o rememorare a acestora ar putea începe nu cu nume împovărate de ani, ci cu chipuri care n-au apucat să cunoască toate culele unei frunți mature. Au dispărut revoltător de timpuriu James Dean, Gérard Philipe, Marilyn Monroe, Evgheni Urbanski, Zbigniew Cybulski, Françoise Dorléac, Sharon Tate. Unii au murit ca în propriile lor filme — iertate-mi fie vorbele păcătoase — pentru că n-au reușit să stăpînească volanul unei mașini, ori să pună ca lumea piciorul pe scara unui tren. Într-o clipă nefastă,

viața n-a vrut să-i mai vadă repetîndu-și rolurile. Au plecat lăsînd după ei — cu sau fără voia lor — amintirea unui personaj, a unui simbol, evocate uneori cu pioșenia de care sintem noi în stare, chemate alteori să ne slujească în prea multele noastre comparații. Moartea rămîne însă «acest lucru care se întîmplă totdeauna altora», și nici măcar cinematograful, cu destulele lui minuni, nu poate da peste cap spusele poetului.

James Dean rebelul fără pricină

Cînd a bătut pentru prima oară la porțile Hollywoodului i s-a spus că nu este frumos ca Tony Curtis, nici zdravăn ca Rock Hudson și nici măcar nu știe să recite ca

DEVREME...



O mare poftă de joacă (Françoise Dorléac).



Un sfârșit mai cumplit decât în filmele... de groază (Sharon Tate)...

...Imaginate de Polanski

Whitemore. Să fi învățat la Actor's Studio totul, dar absolut totul de la însușirea tehnicii unei explozii de improvizații pînă la deprinderea chinului de a lua pe umerii săi suferințele unei lumi? I s-a spus «rebelul fără pricină», (de la filmul lui Nicholas Ray — («Rebel without cause»). Cred că Dean știa de ce era furios, dar nu voia să strige în gura mare, ca Jimmy Porter, din delicatețe. Din respect. Poate că după ce si-a tîrît toată copilăria după el, i-a fost teamă, ca și marelui Meulnes, să intre în adolescență, dar a fost împins și deodată l-a apucat teama de a nu fi îmbrîncit și către porțile maturității. Încearcă să fugă de această teamă gonind cu 160 km la oră. Ca în ziua de 30 septembrie 1955, pe drumul către Solinas....

Gérard Philippe — romanticul Cid

Într-o epocă în care lumea nu-și dădea prea multă osteneală să se întrebe dacă este cazul sau nu să se întoarcă puțin cu fața spre romanticism, tînărul din Ramatuelle i l-a așternut la picioare. Ca pe un prinos, ca pe un dar adus unei epoci obligate să se îngrijească prea mult de meschinul cotidian. În Gérard Philippe s-au întîlnit, peste distanțe, gîndurile lui Musset și Byron, Stendhal și Heine, poposite însă o clipă și prin liniștilele grădini ale clasicismului. Fanfan, Fabrice del Dongo, Julien Sorel nu sînt decît unul și același chip al unui romantic, emoționat de echilibrul Cidului, după care, poate, tinjește.

Marilyn Monroe ultima logodnică a Americii

Zei cei răi au blestemat-o să fie «zeița dragostei din epoca atomică», ultima «logodnică a Americii». A fost și asta, dar dincolo de toate canoanele star-systemului a răzbătut sensibilitatea ei de floare răsărită printre pietrele caldarîmului, vulnerabilitatea fetei blonde, mereu în căutarea unei fericiri simple sau măcar a unui colț răcoros în apartamentul vecinului. Totul a fost bine pînă într-o zi cînd Marilyn a început să i se pară că «celebritatea este o experiență, dar nu viața mea... Un simbol te transformă într-un lucru și mie pur și simplu mi-e silă să fiu un lucru». Într-o seară de la începutul lui august 1962, n-a



*Romantismul lui Fanfan...
(Gérard Philipe)*



*...și privirea echilibrat visătoare a
Cid-ului*

mai vrut să fie un lucru. N-a mai vrut nimic, nici măcar să joace în «Frații Karamazov» — unul din visurile ei — nici să termine filmul «Trebuie să dăruiești ceva». Hollywoodul se tot străduiește de atunci să inventeze o altă Marilyn.

**Françoise Dorléac
o autentică adolescentă**

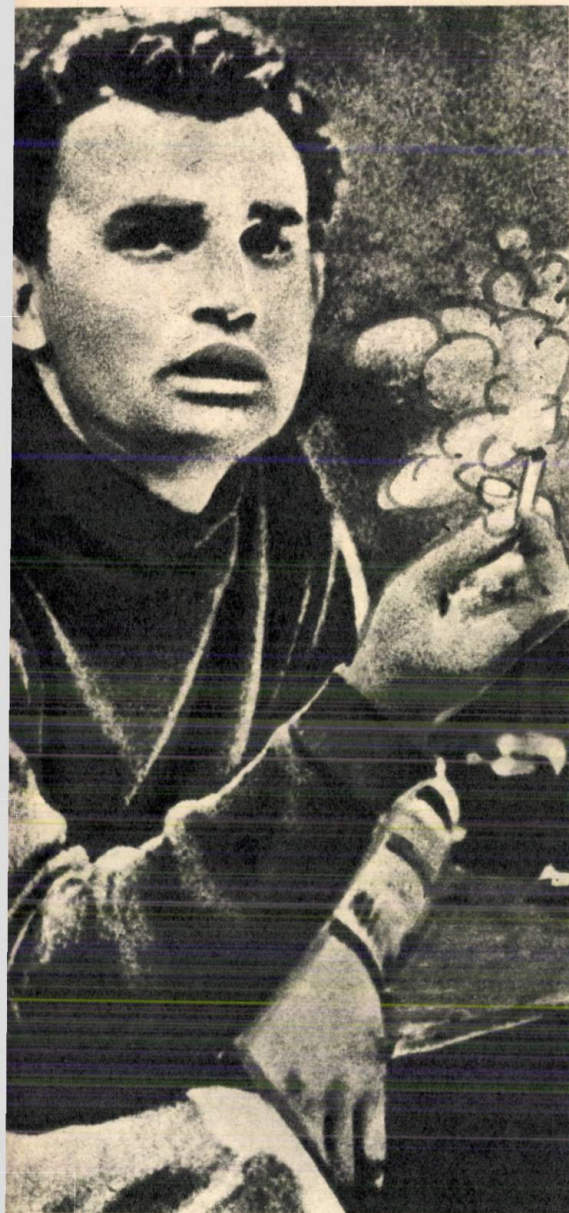
O poză a celebrului fotoreporter englez David Bailey ne-o înfățișă misterioasă, cu priviri tănuitoare, à la Garbo. Dar amintirea celor care i-au văzut filmele o păstrează altfel: ca pe una din autenticele

adolescente ale ecranului francez. Avea o prea mare poftă de joacă grațioasă — înfrinată din cînd în cînd doar de teama de a nu-i stingheri pe cei din jur — și o prea aprinsă curiozitate pentru a nu respinge instinctiv misterul, așa cum, tot instinctiv, sora ei, Catherine Deneuve, îl cheamă către ea. Derulați în memorie cîteva secvențe din «Omul din Rio» și «Domnișoarele din Rochefort»....

**Evgheni Urbanski
un vis de a fi Maiakovski**

Toată viața i-a fost o îndelungă pregă-

tire pentru un vis înalt: să-l întruchipeze pe Maiakovski pe ecran. Totul îl îndreptătea: temperamentul năvalnic, statura athletică, scăpărarea ochilor. Îi recita poeziile pe toate drumurile și marile sale succese din filmele «Comunistul», «Balada soldatului», «Cer senin», «Scrisoare neexpediată», care îl destinaseră unui tip de erou contemporan, viguros, intransigent, încăpăținat pe bună dreptate, sentimental reținut, nu i-au domolit setea de a fi Maiakovski. Aștepta. Și nimic nu mă împiedică să cred că și în ziua aceea fatală de vară, în 1964, în Caucaz, în timpul unor filmări periculoase, se gîndea la cine știe ce versuri.



*O îndelungată pregătire pentru un vis înalt
(Eugheni Urbanski)*

Zbigniew Cybulski un James Dean polonez

«James Dean a murit a doua oară», scriau ziarele în ianuarie 1967, l s-a spus de multe ori «un James Dean polonez», pentru că aceeași generație care s-a recunoscut în actorul american, s-a regăsit și în neliniștea dureroasă a lui Zbigniew, în sfârșierile lăuntrice ale eroului său Maciek din «Cenușă și diamant», băiatul abia ieșit din adolescență, hărțuit și obosit de jocul inexorabil al unei istorii pe care n-a avut putere s-o înțeleagă pînă la capăt.

N-a vrut să devină un idol, dar tineretul



*«Mi-e silă să fiu un lucru»
(Marilyn Monroe)*

de după război l-a adoptat ca atare. Astăzi, foștii tineri, colegii săi de generație, îi înalță pe zi ce trece cîte o statuie. Wajda i-a închinat un film, «Totul de vinzare». Leskowski a strîns într-un documentar fiecare mărturie rămasă pe peliculă. Jerzy Toeplitz i-a dedicat o carte. Cinematografia poloneză a înființat un premiu ce-i poartă numele. Ochelarii fumurii nu trebuie uitați.

Sharon Tate victimă la balul Vampirilor

Nici n-a apucat să deschidă ochii bine,

ca actriță, și viața i-a pregătit un sfîrșit mai cumplit decît în filmele de groază imaginate de Polanski, soțul ei, ca atunci cînd vampirul își înfigea colțul ucigaș în gîtul ei. Viața i-a pregătit un masacru adevărat la Bel Air. E greu de spus ce ar fi putut deveni Sharon, dar un lucru e sigur: filmul american — care nu duce lipsă de fete frumoase — avea nevoie de zîmbetul ei trist care venea de departe, nu din marile laboratoare de plămuit vedete.

Magda MIHĂILESCU

CUM ÎNTÎMPINATI DECENIUL VIII?

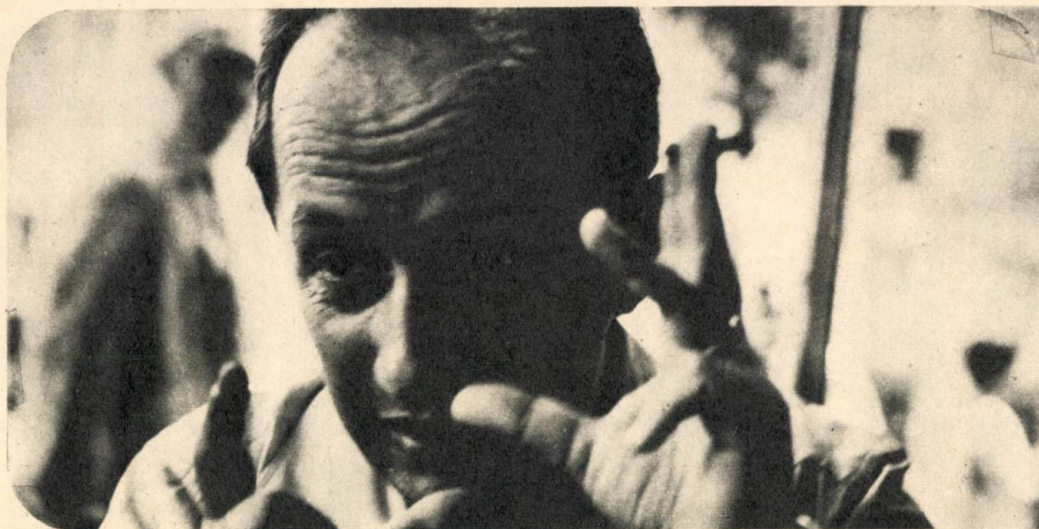


ANDREI BLAIER: Întrebarea e aproape amuzantă. Sau mi-am pierdut eu hazul. Să trăim pînă atunci, ar zice mama. Dacă voi face filme, voi face tot filme de actualitate. Nu știu ce gânduri are studioul. Am să încerc să lucrez și o comedie, că prea nu-mi arde de ris. De fapt, nu știu nimic precis și-mi convine să mă prefac îngrijorat.

ELISABETA BOSTAN: În deceniul care a trecut am debutat, m-am afirmat, am realizat 13 filme, am obținut 24 de premii internaționale. O, dac-aș putea să repet performanța deceniului anterior, dacă mi-ar ajunge energia, forțele să fac tot atîtea filme, să...

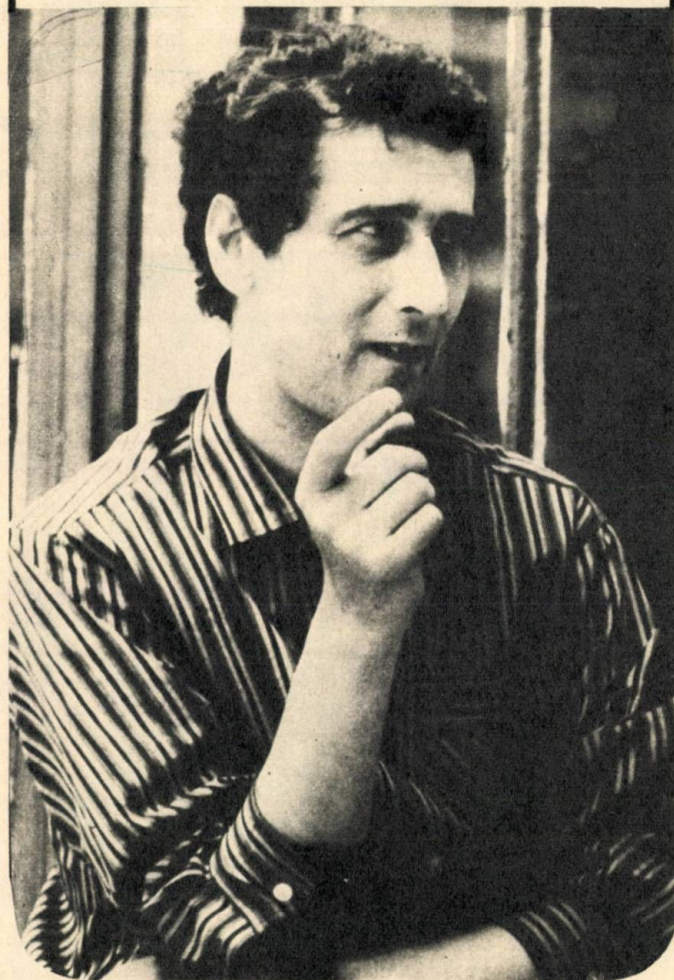


LIVIU CIULEI: Și aici ca pretutindeni, criteriul reciprocității; cum mă întîmpină el pe mine așa îl întîmpin și eu pe el.



LUCIAN BRATU:
Dacă o fi să trăiesc...

VIRGIL CALOTESCU: Mă pregătesc să fac filme care să illustreze victoria oamenilor asupra urîșeniei: indiferent dacă numele ei este natură sau slăbiciune. Aceasta înseamnă azi contemporaneitate, mine — istorie.



DINU COCEA: A te referi la un plan de perspectivă atât de amplu este tot atât de dificil pe cît ar fi, de exemplu, o planificare a buletinului meteorologic. Un cineast trebuie să fie martorul evenimentelor de fiecare zi. Cine s-ar fi gîndit pînă acum la o temă, ca cea pe care au impus-o stihiiile naturii? Aceste evenimente au devenit pentru mine și, sînt convins, și pentru alți colegi de-ai mei, un autentic film dramatic, sursă de multiple sensuri. Din epopeea națională m-ar interesa epoca lui Ștefan cel Mare și răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan.

ȘERBAN CREANGA

*De-abia știu ce o să fac
mîine.*



MIRCEA DRAGAN: *N-a vrut să răspundă întrebării noastre. Noi îi urmărim — printre altele — să rămînă și în deceniul 8 regizorul filmelor cu cel mai mare succes de casă, așa cum a fost pentru el deceniul care s-a încheiat.*

RADU GABREA: *Îmi doresc să fac 16 filme, iar unul din cele trei Oscar-uri pe care le va avea, sînt convins, cinematografia română, să fie al meu!*

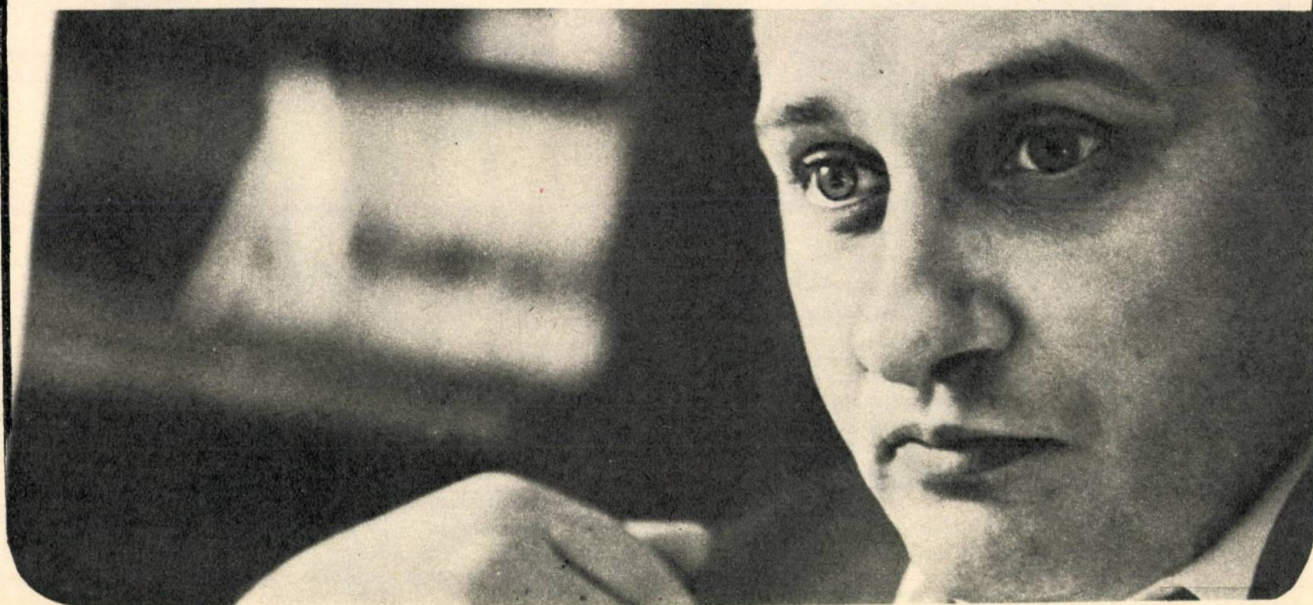


MIHAI IACOB: *Încercînd...*



MANOLE MARCUS: *Am de gînd să trăiesc...*

FRANCISC MUNTEANU: *Nu știu...*



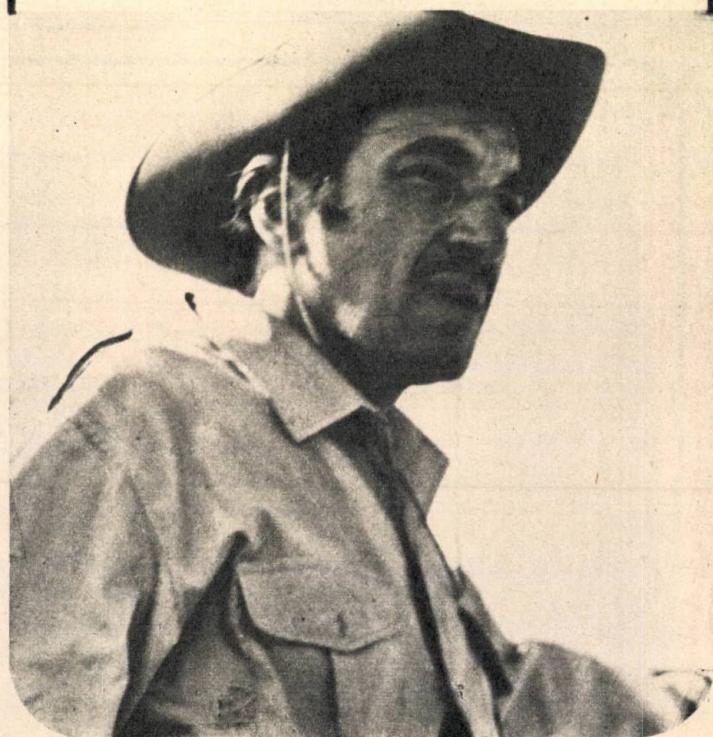


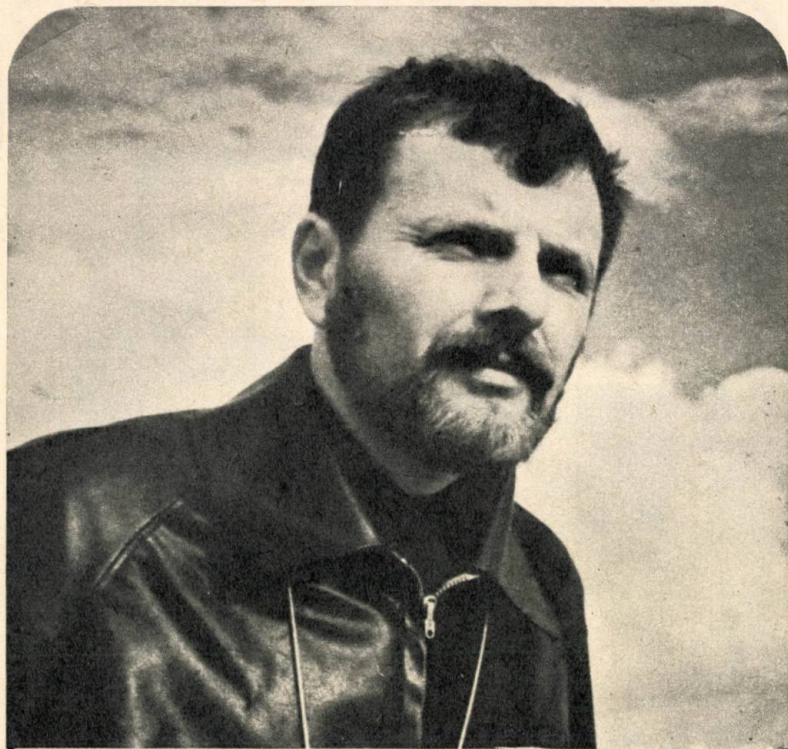
MIHU IULIAN: Eu să îmbătrinesc cât mai lent
și cinematografia să se maturizeze cât mai repede.



MIRCEA MUREȘAN: Vrind și mai ales nevrind, filmul
va sta sub spectrul dezastrului, pe care l-am văzut în zilele lui
mai, la televiziune, și care ne va schimba drumul, proiectele,
destinul și ne va modifica viziunea asupra lumii. Să ne facem
proiectele după potop.

SERGIU NICOLAESCU: Optimist.



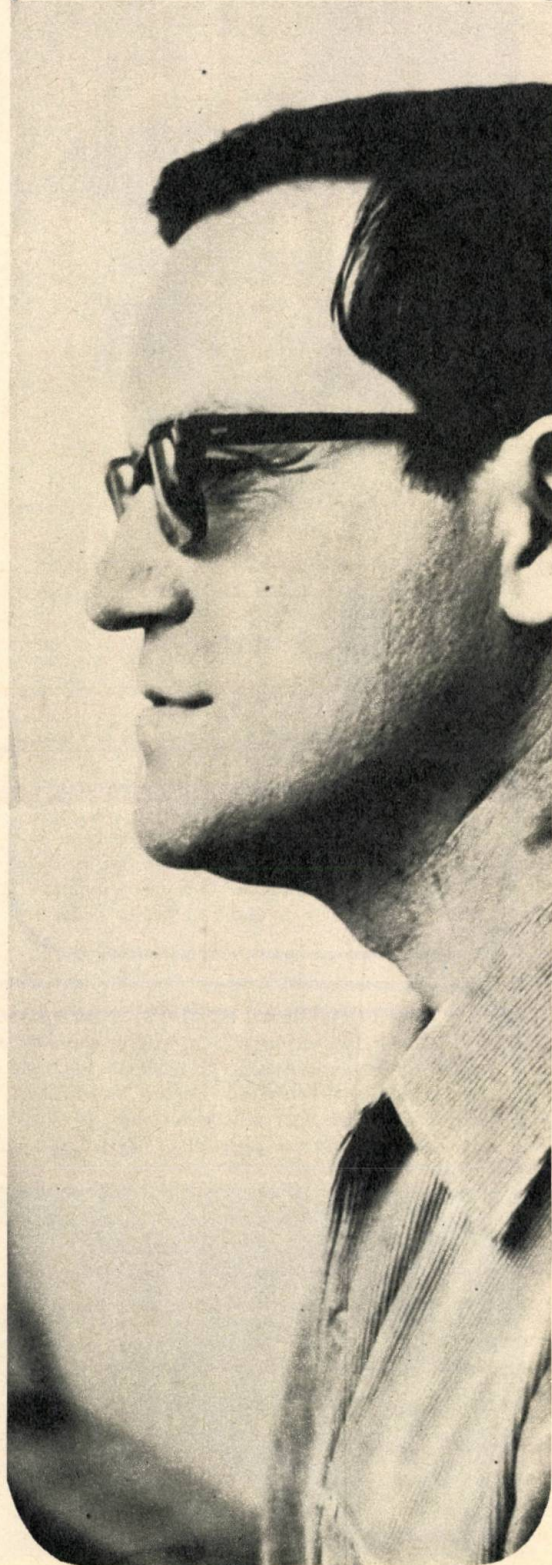


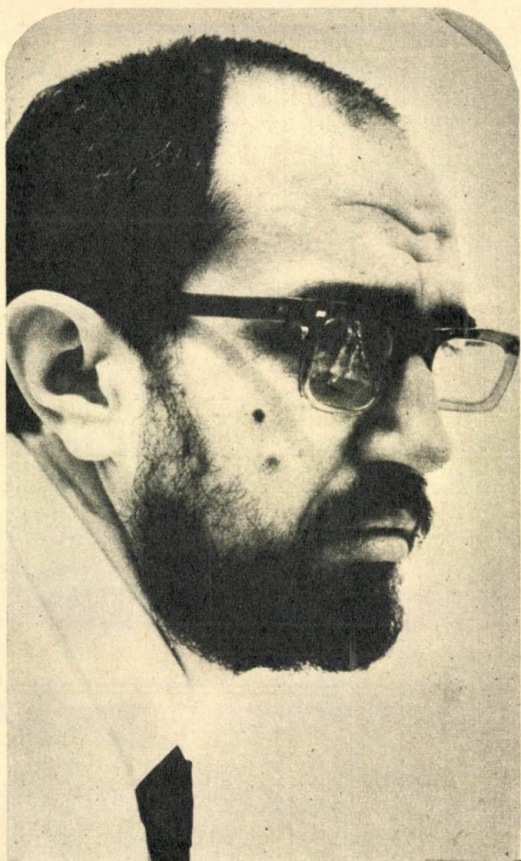
LUCIAN PINTILIE: Nu am nimic de spus.

MIRCEA SĂUCAN: Mă gîndesc mai degrabă :
ce are de gînd să facă cu mine deceniul 8?



GEO SAIZESCU: Aș dori ca Păcală al
meu să fie acreditat ca ambasador al umorului
românesc pe lingă toate curțile lumii.





SAVEL STIOPUL: Cu toată dorința absurdă de a fi mereu altul, voi fi foarte fericit să rămân eu însumi și, neforțînd destinul, să realizez printre altele și acel film care să mă exprime, așa cum șansa mi-a suris o dată în deceniul trecut. Optimism sau calcul al probabilităților? Oricum, o ambiție mai mare decît s-ar crede la prima vedere.

MALVINA URȘIANU: Voi relua seria de portrete «Femei contemporane» începută cu «Gioconda fără suris» și întreruptă cu «Serata». «Serata» face parte dintr-un alt ciclu de filme nerealizat la timpul său.



GHEORGHE VITANIDIS: Poate să apuc să fac și film.

Acum cînd răspund la întrebarea dumneavoastră, mă aflu la Moscova, pregătînd «A venit un mușchetar», titlu provizoriu al unui film de aventuri, petrecut pe fundalul domniei lui Dimitrie Cantemir. Sper să se facă. Același optimism mă face să cred în realizarea filmului «Porțile», înaintea inaugurării hidrocentralei de la Porțile de Fier; să nu renunț la filme deja scrise ca «Scriori întirziate» sau «Anemone»; să aștept scenariul promis de Nicolae Breban.

Sper, ca alături de ceilalți colegi, să apuc să fac filme **adevărate** despre epoca pe care o trăim și să nu-mi îngădui concesiile.



CINE REBUS

de TOMA MICHINICI

1	G	2	R	3	A	4	R	5	A	6	O	7	T	8		9		10	B	11	E	12	R	13	H
2	O	L	I	V	I	E	R											A	V	A	L	A			
3				C	O	U	R	T	E	N	A														
4	A	R	H			L	B			R										L	C	I			
5	R	E	A	P					I	V	A	N													
6				B	A	R	I	E												A	R	R	N	S	
7				L	B					A	C	T	O	R	I										
8				B	I	S	T	R	I	K	A	I	A												
9				U	Z	O	A			N	I														
10				N	A	N				U	E									B	A	R	B	O	
11				U	R					T	R	A	C	Y							I	A	N	A	
12				E	T	S	E	N	S	T	A	N													
13				L						V	I	A	T	A							K	A	Z	A	

ORIZONTAL: 1) A călătorit cu vaporul lui Emil — Materie primă pentru un recitator (sing.) 2) Lordul Hamlet al timpului nostru. — Casă producătoare de filme iugoslavă. 3) Cel mai singurat alergător de cursă lungă. 4) Economie la... arhitectură! — Limbă scurtă. — Cele din... chimie. 5) Celebru istoric, teoretician al artei. Herbert... — Copilăria văzută de Tarkovski. — Suflet de comic! 6) Un adolescent răutăcios. — Antrenat în cursă. 7) L-au inspirat ciulinii Bărașanului. — Trăiesc mai multe vieți. — Inimă pentru Eros! 8) A trăit pe Donul liniștit. 9) Comună în R.S.S. Ucraina. — Marș forțat. — Laurii Cannes-ului l-au încununat în 1969. 10) E cam prost (reg.) — În duel. — Zeița feminității anilor '60, adoptată și de Larousse. 11) Veche cetate antică. — Cine nu mai poate veni la cină. — Sat lângă Birlad. 12) A condus cel mai celebru crucișător din istoria filmului. — Ordin de transport. 13) Întâlnire între Maupassant și Maria Schell. — Animatorul lui Actor's Studio.

VERTICAL: 1) Cel mai contestatar regizor al vechiului «nou val» — Proprietarul unui ciine andaluz. 2) Fondul unui film. — Succese. 3) Al doilea părinte al lui Tom Jones. — Alături de Johnny Hallyday. 4) Localitate în Portugalia. — l-a cunoscut pe ecran pe Napoleon și pe Contele de Monte-Cristo. — A cîntat la Brașov. — Arbore de... ceai! 5) În fiecare săptămînă la televizor, «... întunecat». — Iar (arh.). — Adună voturile. 6) Secvență din «My fair lady» care justifică mai mult ca oricare alta Oscar-ul pentru costume. — Om de-a șaptea... artă! 7) Vamă la granița vieții. — Muza lui Antonioni. — Port la mare (abr. uz.) 8) Una dintre vedetele lui Gopo în «Faust XX». — Așa este... în western! — Good — ...Mr. Chips! 9) A fost partenera «jucătorului» Gérard Philipe. — Povestită. — A aprins focuri în cîmpie (regizor japonez). 10) Funie pentru ciini. — Mare mirare! — E cam într-o parte. 11) Se teme de Virginia Woolf. — Sophia Loren povestindu-l pe Verdi printre piramide. — Laureatul Oscar-ului pe 1969 pentru cel mai bun film străin. 12) Lei schimbăți! — Che Guevara pe ecran. — Tatăl, fiul și fiica — toți trei actori de film. 13) Cezar în «Cleopatra». — Oleg Strijenov poreclit... insectă!



**STIL NOU
PENTRU
IARNA '70:
MINI ȘI MAXI—
DEOPOTRIVĂ**

**Varietatea
și eleganța
noilor modele
de confecții
vă ajută
să vă conturați
personalitatea.**



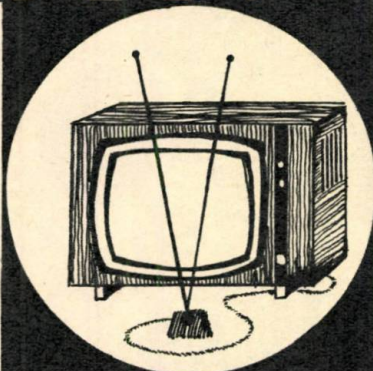
ciocolată
într-o fructe



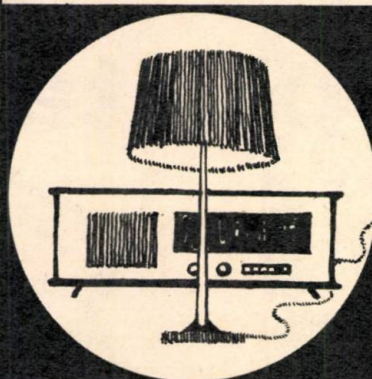
O.C. Tehnometal



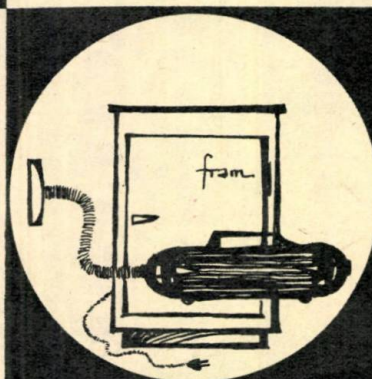
Art. de uz casnic și
gospodăresc,
ap. electrocasnice,
art. foto-sport,
fierărie, chimice,
etc....



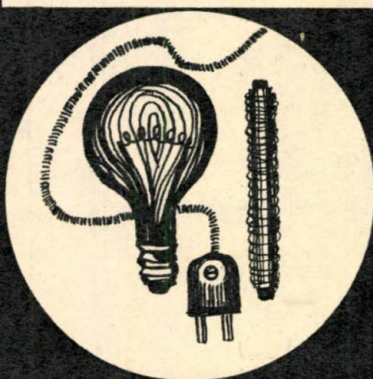
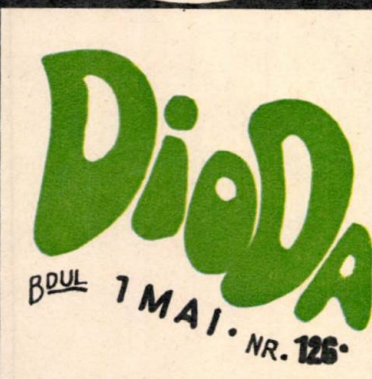
BDUL 1848 · NR. 35



ELECTROLUX
· CAL. VICTORIEI · 39 ·
CAL. GRIVIȚEI · 206 ·
CAL. VICTORIEI · 122 ·
ȘOS. MIHAI BRAVU · 24



Piese de schimb pentru
mașini de spălat și cusut,
frigidere, aspiratoare



Fierărie brută și
lucrată, articole
tehnic-sanitare



ÎNTEPRINDERE INDUSTRIALĂ DE STAT

FLACĂRA

PLOIEȘTI

str. CALOMFIRESCU 2

telefon 21831

**producător unic în țara noastră
pentru**

MAȘINI DE TOCAT CARNE,

mașini de menaj de tipuri și mărimi diferite cum sînt cele de măcinat nuci, de măcinat mac, mașină de măcinat «universală», presă pentru cartofi care poate fi întrebuințată la stors jumări, struguri, fructe, etc.

SOBE DE ÎNCĂLZIT

cu combustibil solid, emailate, practice, economicoase, aspect plăcut, tipuri și mărimi diferite.

VASE DIN FONTĂ EMAILATE ȘI NEEMAILATE

cu fundul plat de 3—5—9—18 litri
cu fundul bombat de 2—4—6—10—20—
40—60—90 litri
oale de gătit de 2—4—6—8—10—20—35
litri
cratițe de 1—2—3—4—6—10—20—40 litri
cazane neemailate de 20—40—50—70—
100 litri
cazane emailate de 20—40—60—70—100
litri. RAME ȘI CAPACE
din fontă pentru cămine de vizitare și
guri de scurgere la canalizare

JIBOURI de Ø 80—Ø 500

precum și alte piese turnate din fontă
cenușie calitatea Fc. 10—15 stas 568—62.



**AGENȚIA
DE
PUBLICITATE**



**RECLAMĂ
EFICIENTĂ
în**

**CONTEMPORANUL, ELÖRE,
NEUER WEG, SPORTUL,
FLACĂRA, CINEMA, TEATRUL,
COMERȚUL SOCIALIST**

**și
alte 45 publicații
administrare de
I.S.I.A.P.**

**STR. VISARION NR. 6
BUCUREȘTI
TELEFON: 11.26.82**

Nufărul



OFERĂ
SERVICII
COMODE
RAPIDE
ECONOMICE





asigurarea autoturismelor

Pentru cazurile de avarii...

... acoperă pagubele produse autoturismului asigurat de stricăciuni sau distrugeri pricinuite de ciocniri cu alte autovehicule sau cu orice alte corpuri mobile sau imobile aflate în afara autoturismului asigurat, loviri, izbiri, căderi (căderea în prăpastie, căderea în apă cu prilejul transbordării, căderea din cauza ruperii podului, căderea pe autoturism a unor corpuri etc.), derapări sau răsturnări, incendii, explozii, greutatea zăpezii sau a gheții etc.

Asigurarea poate fi încheiată de:

- proprietari, atât pentru situațiile când își conduc ei înșiși autoturismele, cât și pentru situațiile când autoturismele sînt conduse de alte persoane;
- amatorii care conduc autoturismele aparținînd altor persoane sau unităților socialiste.

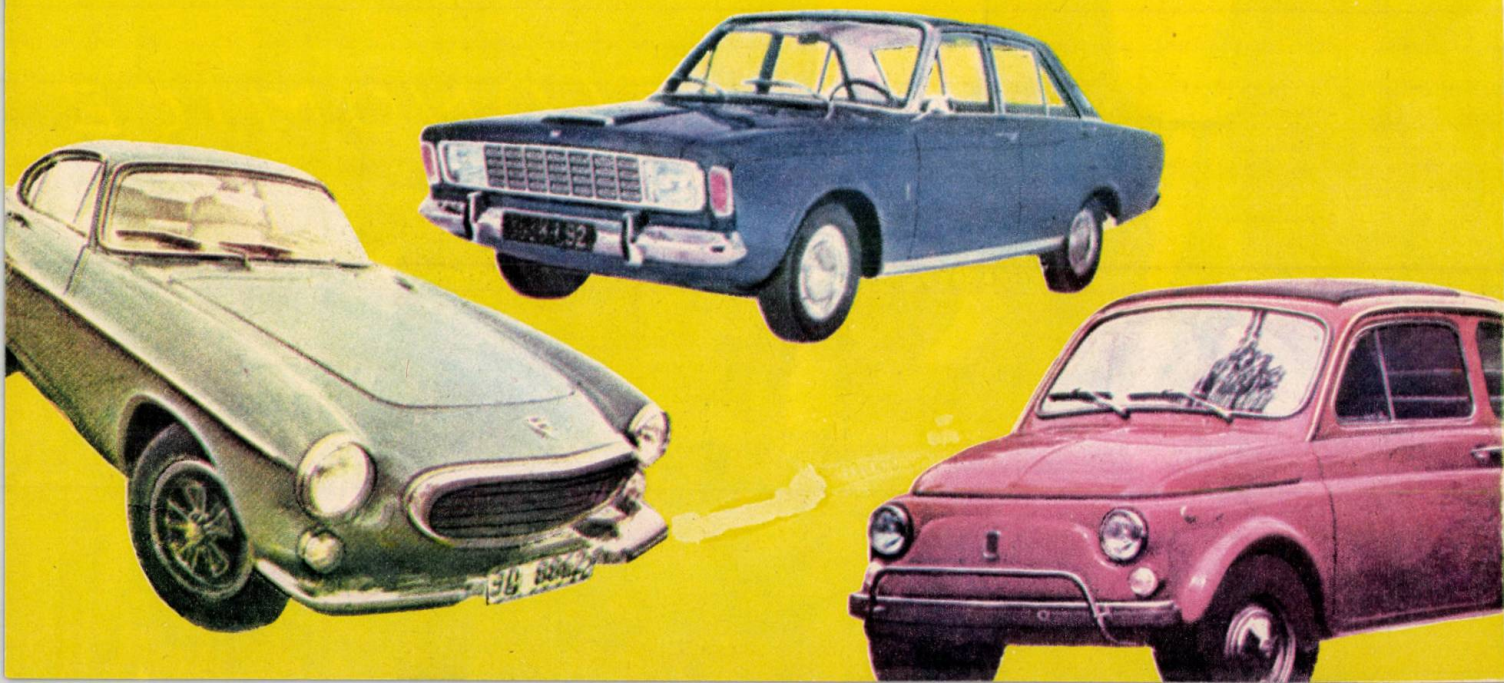
Primele de asigurare, ce se plătesc de asigurați, se stabilesc în funcție de capacitatea cilindrică (în cm³).

Pentru cazurile de răspundere civilă...

... se acordă despăgubiri pentru sumele pe care asiguratul este obligat să le plătească drept desdăunare și cheltuieli de judecată persoanelor păgubite printr-un accident pricinuit de autoturismul asigurat, ca urmare a vătămării corporale sau decesului persoanelor, precum și a avarierii ori distrugerii bunurilor. Se mai acordă despăgubiri și pentru cheltuielile făcute de asigurat în procesul civil, chiar dacă nu a fost obligat la desdăunare.

PRIMA DE ASIGURARE este foarte convenabilă:

La o sumă asigurată de 80 000 de lei pentru accidentarea fiecărei persoane și de 30 000 de lei pentru pagube la bunuri, în unul și același accident, prima pe an este de numai 315 lei.



Flaro

Produsele «Vega» — stilouri și creioane cu pastă — se execută într-un sortiment variat de culori, îmbinând calitățile funcționale cu cele estetice, într-un mod armonios; se execută în mai multe variante, cu corp și capac injectat din material plastic, cu corp injectat și capac metalic cromat, cu corp din celuloid și capac metalic cromat etc.

Flaro



Se pot
cumpăra
din toate
librăriile
din țară,
la prețuri
între
26 și 35 lei
pentru
stilouri
și 15 lei
pentru
creioane.

FLACĂRA ROȘIE
• Sibiu

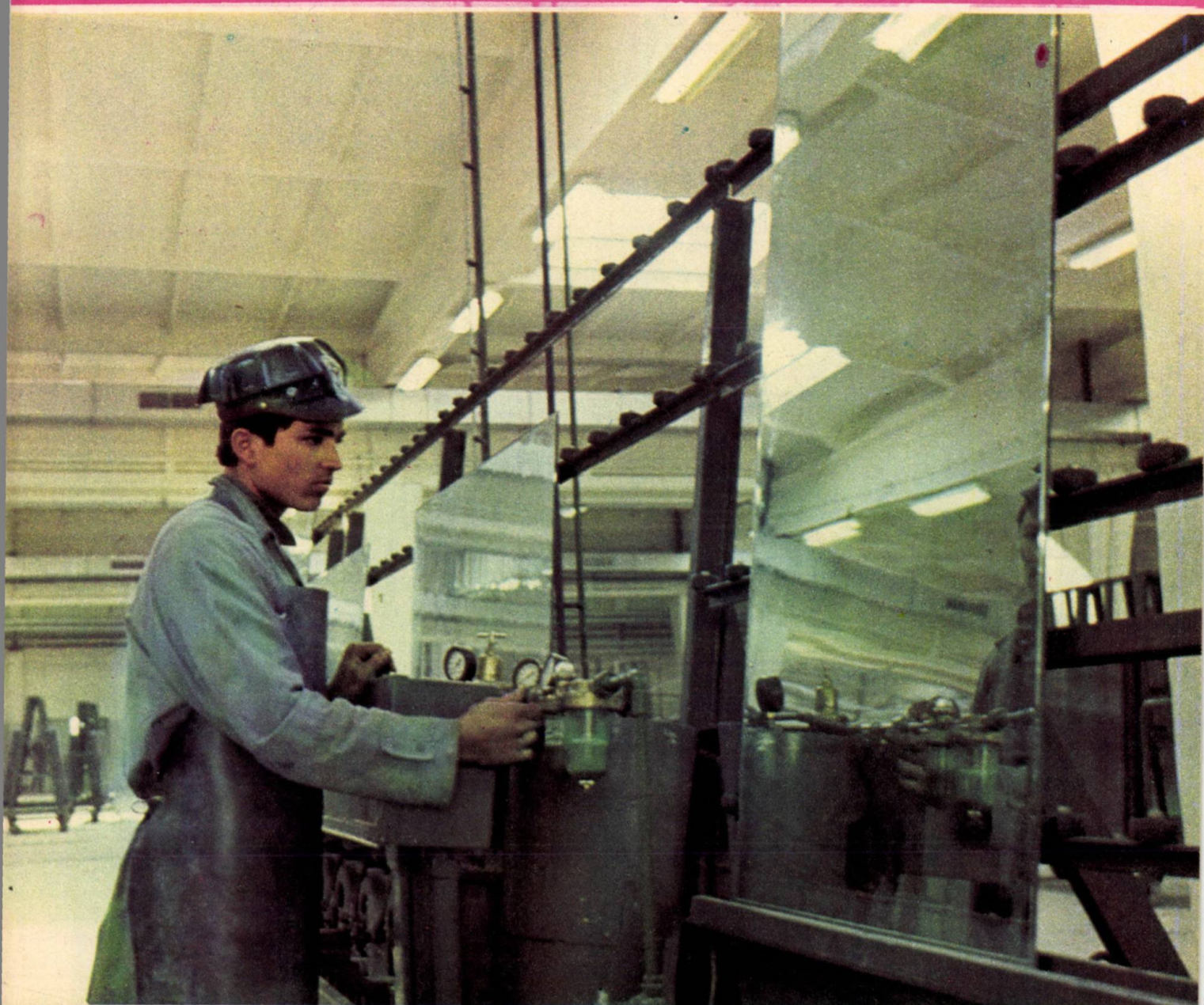
Nu sînteți obligați a umple pagini întregi din agenda dvs. cu întregul nomenclator al produselor realizate de întreprinderile din cadrul CENTRALEI INDUSTRIALE A GEAMURILOR ȘI MATERIALELOR IZOLATOARE.

Noi vă recomandăm doar cîteva:

- Geamuri trase 2—7 mm. grosime în dimensiuni 28—220 cm/100—350 cm.
- Geamuri laminate armate sau ornamentate în dimensiuni 85—170 cm × 100—350 cm.
- Geamuri șlefuite 5—14 mm. grosime, în dimensiuni maxime 250—450 cm.
- Oglinzi de geam șlefuit, dimensiuni 200 × 450 cm.
- Geamuri securizate 5—16 mm. grosime, dimensiuni maxime 200 × 300 cm, utilizate la vagoane C.F.R. tramvaie, vitrine, uși, balustrade, scări.
- Vată din sticlă și produse de vată din sticlă, pe suport de carton ondulat sau plasă rabiț.
- Vată minerală și produse din vată minerală, inclusiv plăci fono și termoizolatoare.
- Împîslitură din sticlă bitumată și nebitumată.
- Carton bitumat.
- Covor p.v.c. pentru pardoseli.
- Tapet semilavabil.
- Căramizi dialit.
- Cahle de teracotă.



**Un spațiu
din agendă,
rezervați-l
adresei:**



**CENTRALA INDUSTRIALĂ
A GEAMURILOR
ȘI MATERIALELOR
IZOLATOARE,
PLOIEȘTI**
str. 23 August nr. 32



DORINȚA

SE REALIZEAZĂ

CÎND VREI
SĂ TE ÎMBRACI
MODERN ȘI ELEGANT
CU ARTICOLE
DE TRICOTAJE

Pulovere, rochii, jachete, două
piese, scampolo etc. într-o gamă
variată de modele și culori, pentru
toate vîrstele.



**Ministerul
Industriei
Chimice**

**CENTRALA
INDUSTRIALĂ
DE ANVELOPE
ȘI MASE
PLASTICE**

**Șos. Olteniței nr. 181
Sectorul V -
București**



Produse prelucrate din materiale plastice
într-o largă gamă de sortimente cu utilizare
în agricultură, construcții,
construcții de mașini, ambalaje și P.V.C.

Se produc în principal:

- *covoare și dale din p.v.c.*
- *țevi și tuburi din p.v.c.*
- *granule electrotehnice din p.v.c.*
- *plăci plane și ondulate din p.v.c.*
- *folii din polietilenă*
- *saci industriali și menajeri din polietilenă.*
- *recipienți de transport de 20—200 l.*
- *navete*
- *plăci și folii din polistiren și ABS*
- *articole injectate*

*Produsele noastre asigură
prin caracteristicile lor calitativ înalte
satisfacerea celor mai exigenți consumatori
și corespund celor mai exigente norme internaționale.*



**Vizitați
Supermagazinul
„FORTUNA“**

unitate
de prezentare
a
**Ministerului
Agriculturii
și
Silviculturii**

•

**Calea Victoriei 11
București**

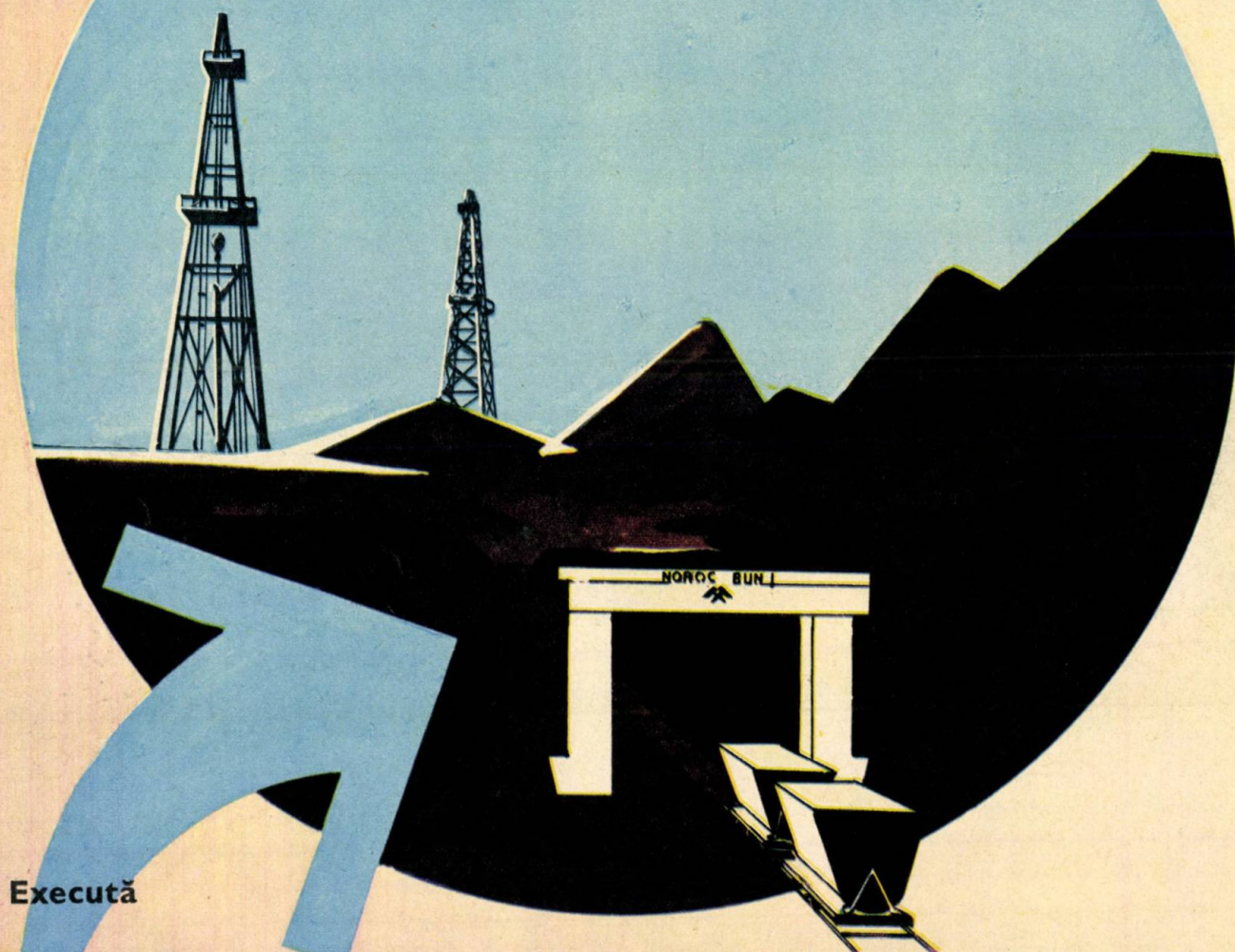
BITTER

Pentru o bună dispoziție
la gustul dv. rafinat



MIA
R

Întreprinderea de foraj
și lucrări geologice speciale.
Bulevardul N. Bălcescu nr. 24
Telefon: 15.95.40
BUCUREȘTI — ROMANIA



Execută

lucrări de cercetări geologice

Pentru hidrocarburi, minereuri feroase și neferoase, substanțe metalifere și nemetalifere, cărbuni, zăcămintele minerale utile, ape subterane etc.

Prin activitatea sa, IFLGS contribuie la dezvoltarea resurselor de substanțe minerale utile ale țării, la explorarea și valorificarea bogățiilor subsolului.

Compartimente specializate asigură efectuarea lucrărilor de foraj hidrologic, foraj cu sonde, foraj cu sondeze, lucrări miniere, construcții montaj, întreținere utilaje, precum și executarea de diferite lucrări speciale.

PANETTONE



După o masă bună,
un desert bun, deci:
PANETTONE

ATLANTIC BAR! Program artistic atractiv
ATLANTIC BAR! Ambianță plăcută
ATLANTIC BAR! Un prilej de bucurie și destindere

ATLANTIC BAR

str. Academiei 35—37

Rețineți mese la
telefon 16.29.36.



ORIGINAL — INTIM — PLĂCUT

RESTAURANTUL CARAIMAN

Cal. Victoriei 116. Tel. 16.23.72



SALONUL SPANIOL
*a devenit cunoscut
și apreciat
într-un timp record,
datorită mai ales
preparatelor servite,
specifice bucătăriei
spaniole și românești.*

Rețineți mese din timp
la 16.23.72

CEL MAI ELEGANT RESTAURANT DIN BUCUREȘTI
RESTAURANTUL DE EPOCĂ

BUCUR

STR. COL. POENARU BORDEA NR. 2. TEL.: 13 60 54



Saloane de epocă:

ORIENTAL

MAUR

BRÎNCOVENESC

MEDIEVAL

*Crama cu săli caracteristice
diferitelor regiuni ale țării*

Grădină de vară

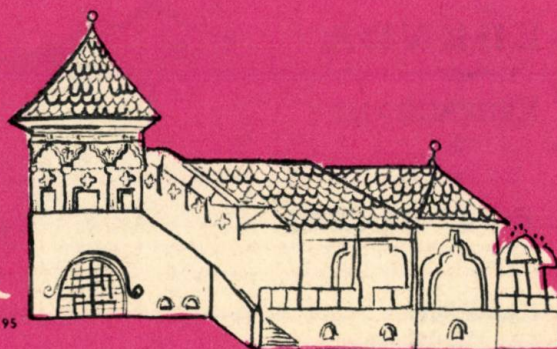
- *Specialități culinare ce pot satisface cele mai rafinate gusturi*
- *Din pivnițele proprii, vinuri superioare din podgorii renumite.*
- *La comandă se organizează recepții, cocktailuri, agap*

DESCHIS ÎN TOT TIMPUL ANULUI

restaurant
cramă
braserie

DOINA

SOS. KISELEFF NR. 4. TEL.: 16 30 95



Un loc minunat de recreere și destindere.
Rămîne la aprecierea Dvs.
locul unde vă veți reține o masă.



LEGENDĂ



RESTAURANT



BUFET-BRASERIE



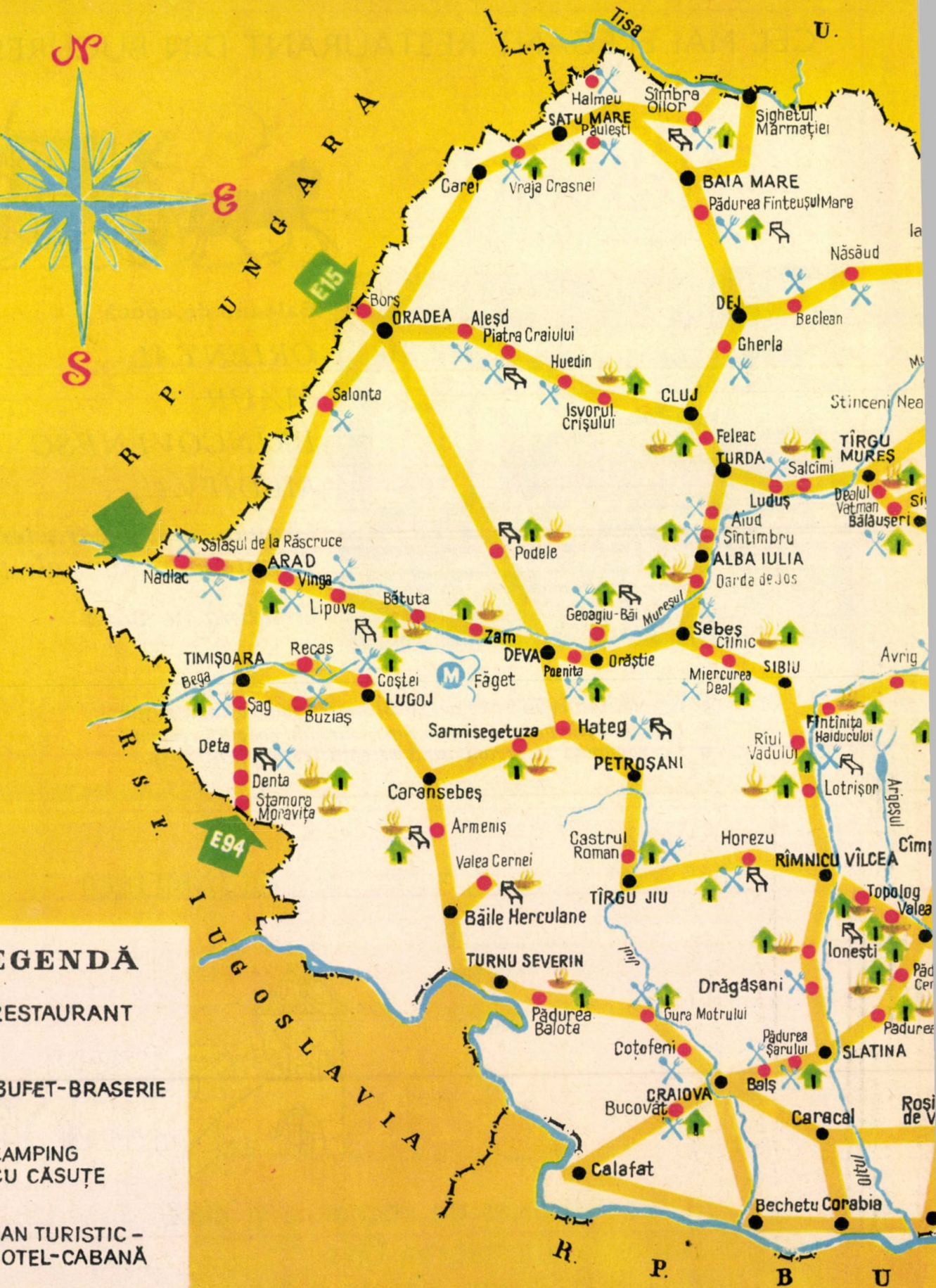
CAMPING
CU CĂSUȚE



HAN TURISTIC -
HOTEL-CABANĂ

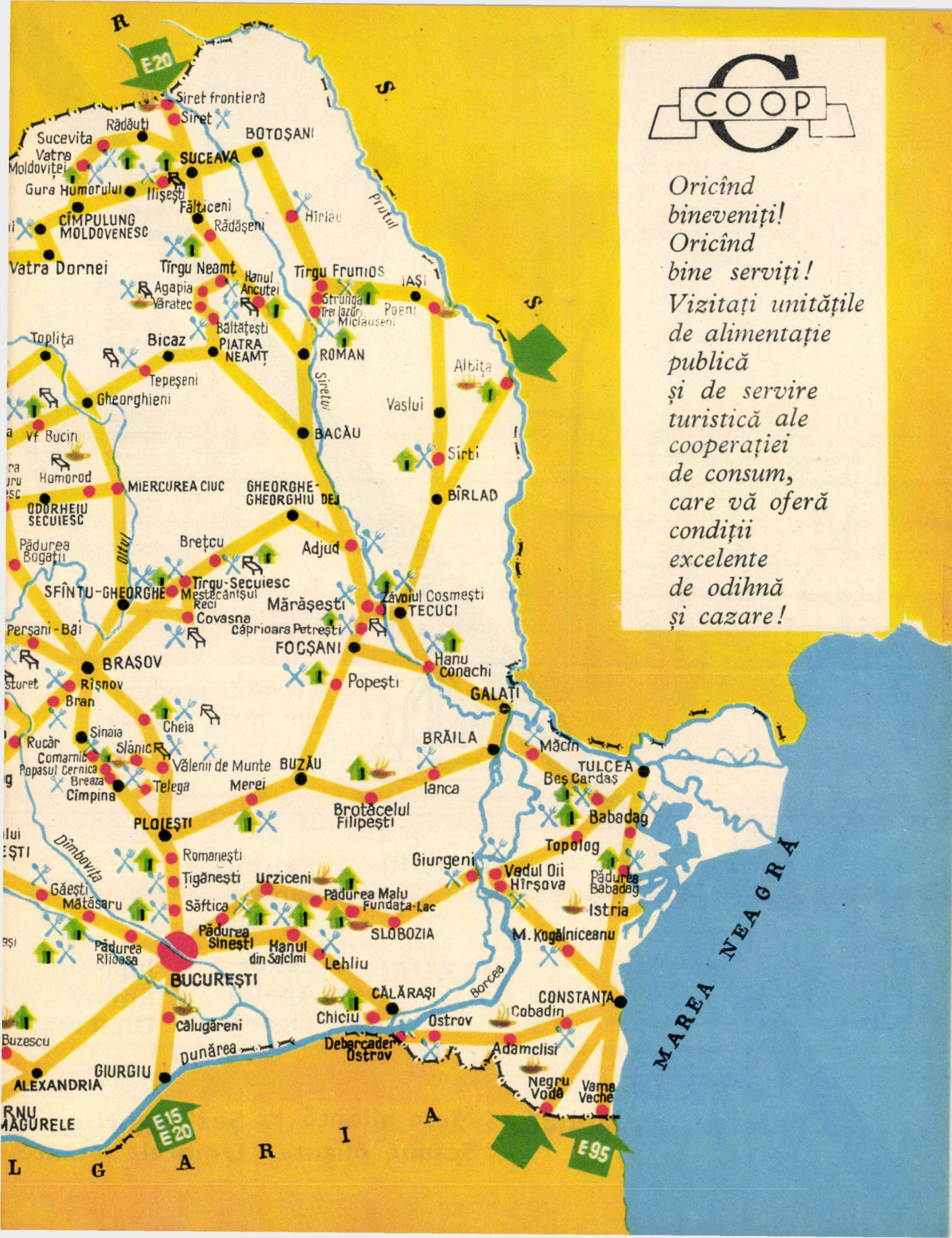


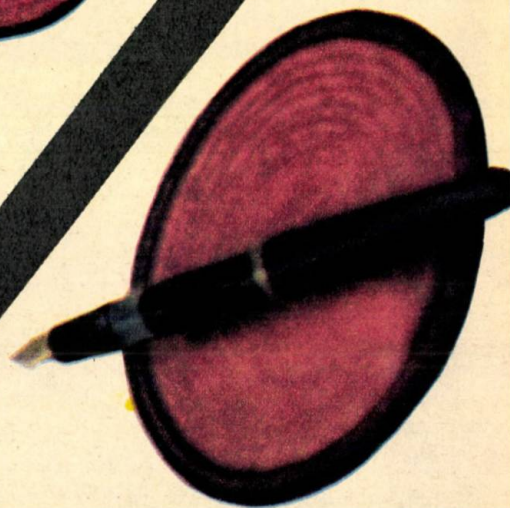
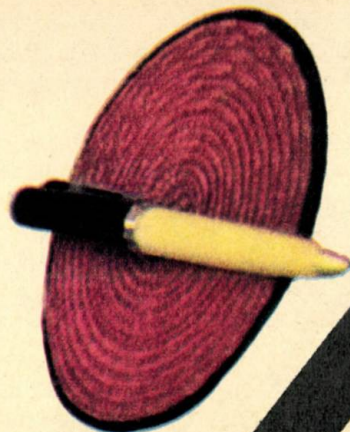
MOTEL





Oricând
bineveniți!
Oricând
bine serviți!
Vizitați unitățile
de alimentație
publică
și de servire
turistică ale
cooperației
de consum,
care vă oferă
condiții
excelente
de odihnă
și cazare!





Livrează produse
din masă plastică:

STILOURI

Păltiniș
Junior
Rîndunica

PIXURI

Luxor
Apollo
Țigară

Jupiter
Emmy
Diplomat



PENTRU CAMPING:

Mese pliante
Scaune pliante

Șezlonguri pliante
Umbrele pliante

6 din 30

- pahare
(în diferite modele),
- articole presate,
- compotiere,
- scrumiere,
- vase,
- bibelouri

Iată doar câteva din cele peste 30 de produse marcate

COMBINATUL DE STICLĂRIE BUCUREȘTI



Multiplele calități pe care
le conferă aceste produse
fac ca ele să satisfacă gusturile
cele mai rafinate, exigențele
cele mai diverse, indiferent de sex și vîrstă.



NICOLETA

- Ce este Nicoleta?
- Nume de fată?
- Nu numai!
- Și ce încă?

FLAVIA

- Dar Flavia?
- Nume de vedetă?
- Poate fi, dar și...
- ...Și ce încă?

VUCOVEANA

- Eroină de legendă?
- Ași!
- Atunci?

ADRIANA

- Cîntăreață?
- De unde?
- Atunci?

CAMELIA

- Păpușă?
- Și da și nu...
- Ceva trebuie să fie. Dar ce?

Vreți să știți cine sînt «NICOLETA», «FLAVIA», «VUCOVEANA», «ADRIANA», «CAMELIA»?

Cereți la magazinele de specialitate aceste țesături din bumbac în amestec cu fire poliestere sau în amestec de fire din celofibră realizate de întreprinderile COMBINATULUI DE BUMBAC NR. 1 — BUCUREȘTI.

Destinate confecționării rochițelor, bluzelor, comple-urilor pentru litoral, aceste produse se remarcă prin:

- * șifonabilitate extrem de redusă;
- * rezistență mărită;
- * bogată paletă coloristică

DESENE CARE SATISFAC GUSTURILE CELE MAI EXIGENTE DE PE TOATE MERIDIANELE LUMII!



EFORIE

- * Mare selectivitate
- * Patru lungimi de undă
- * 6 tuburi electronice și 4 diode
- * Borne de redare pentru picup, magnetofon și difuzor suplimentar.
- * Eleganță casetă furniruită.

PREȚUL: 1 720 lei.

Se vinde și cu plata în 10—12 rate lunare

- * 4 lungimi de undă
- * o mare selectivitate
- * 6 tuburi electronice + 3 diode
- * Borne de redare pentru picup, magnetofon și difuzor suplimentar
- * echipat cu picup supraphon

Totul, într-o elegantă casetă furniruită.

PREȚUL: 2 260 lei.

Se vinde și cu plata în 10—12 rate lunare numai cu un aconto minim de 339 lei.

Traviata

GRUPUL INDUSTRIAL DE LACURI ȘI VOPSELE

B-dul Ion Șulea nr. 309, sector 4

București

Telefon: 43.34.75 Telex: 011456

Uzina «POLICOLOR» și «ANTICOROZIVUL»

București

Uzina «AZUR» și «SOLVENTUL»

Timișoara

Uzina «SINTEZA»

Oradea

PRODUCE:

Grunduri solubile în apă

— aplicabile prin procedeul

- a) imersie
- b) flow-coating
- c) stropire

Emailuri cu uscare la cuptor

— Pentru acoperirea suprafețelor metalice, autoturisme, electromotoare, aparate de uz casnic, autobuze, autocamioane etc.

Vopsele pentru construcții

— Pentru finisarea construcțiilor de zidărie în interioare și exterioare.

Rășini poliesterice nesaturate

— Pentru lacuri de mobilă și pentru prelucrare în industria maselor plastice.

Cerneluri poligrafice

— Pentru tipo ofset, flexo, roto, etc.



*Centrul de Cercetări pentru Materiale de Protecție
acordă asistență tehnică în probleme de vopsiri și imprimare.*



SANDOLINA tip «O» — este o ambarcațiune cu visle, pentru agrement, putînd transporta pînă la trei persoane. Construită din molid de rezonanță, pe coaste de lemn de frasin, finisată cu vopsele și lacuri rezistente la apă și soare, acest tip de barcă nu cîntărește mai mult de 50-60 kg. și costă doar 25 00 lei.

BARCA UNIVERSALA tip U 2 — recomandabilă pentru agrement pe lacuri, fluvii și riuri cu debit mare și curgere lentă este prevăzută cu o singură pereche de visle, putînd transporta 2-3 persoane. Este astfel concepută încît i se poate adapta un motor exterior de 3-5 c.p. Preț 3 195 lei.

BARCA «AGREMENT» tip U 5 — se folosește pe riuri, fluvii și lacuri, putînd fi manevrată cu una sau două perechi de visle sau cu un motor exterior de 4-10 c.p. Capacitate: 5 persoane. Preț: 3 445 lei.

GIG 2 + 1 — este o ambarcațiune ușoară pentru agrement și turism, finisată cu lacuri speciale incolore. Realizată în două versiuni, pentru două sau trei persoane. Preț 5 800, respectiv 6 700

BARCA «JUNIOR» pentru sport și agrement este concepută pentru două persoane — tineri de 12-15 ani — și este prevăzută cu o velă. Vopsită în culori atrăgătoare, această ambarcațiune se bucură de largi aprecieri în rândurile tineretului. Prețul este de 3 200 lei.

Dacă adăugăm la această serie cunoscutele **HIDROBICICLETE** tip A 2, folosind produsele C.P.L. Reghin, găsim întrunite toate posibilitățile pentru practicarea turismului și a plimbărilor relaxante pe lacuri și riuri lent curgătoare.

Din seria ambarcațiunilor de performanță, grupa veliere, vom menționa tipurile **SNIFE INTERNACIONAL**, pentru sport de performanță, propulsate cu o velă, construite cu bordaj neted, stratificat din lemn de molid de rezonanță, punctat cu placaj special de mestecăn. **JOLLA OLIMPICA**, pentru turism și sport de performanță, propulsată cu velă de 10 m.p., și derivor mobil, **JOLLA FINN** din grupa skiffuri, celebrul **SKIFF NETED**, ambarcațiune ușoară destinată sportului de performanță, avînd calități hidrodinamice superioare și propulsat cu visle sau rame, în variante de la 1 persoană la 8+1 persoane; **SKIFF CLIN**, mai rezistent, mai stabil, destinat deosebi antrenamentului, construit în variante de la 1 persoană la 4+1 persoane.

O altă categorie de vestite ambarcațiuni purtînd emblema CPL Reghin o constituie **CAIACUL** de 1,2 și 4 persoane, construit cu bordaj stratificat, presat în sistem mononocă, dotat cu cîrmă, scăunel și pedală și **CANOIA** de performanță, înzestrată cu panou de fund și pagae, în variante de 1 și 2 persoane.

Pentru antrenament și turism, specialiștii CPL Reghin au creat **CAIACUL CLIN** tip **DUNĂREA**, ambarcațiune de sport și turism, propulsată cu pedală pentru 1,2 și 4 persoane.

O altă specialitate a constructorilor din Reghin o constituie ambarcațiunile cu motor, dintre care foarte apreciate sînt:

BARCA CU MOTOR EXTERIOR — pentru agrement, excursii și diferite utilități, concepută pentru un motor exterior de 10—75 c.p., la construirea căreia s-au folosit cele mai valoroase esențe de lemn, molid de rezonanță, frasin, mahon, etc., iar pentru bordaj și punte placajul hidrozistent.

Finisajul cu lacuri speciale asigură ambarcațiunii rezistența la intemperii și temperaturi solare. Durabilitatea, stabilitatea, confortul, performanțele tehnice deosebite și aspectul exterior foarte îngrijit și elegant sînt calități esențiale care asigură acestei bărci cu motor de o alură modernă, aprecierile tuturor cunoscătorilor.

BARCA CU MOTOR INTERIOR reprezintă o treaptă superioară în acest domeniu, fiind de fapt o adevărată șalupă de agrement, excursii și scopuri utilitare, construită pentru un motor interior de puterea a 40-150 c.p.

Ușoare și rezistente, executate ireproșabil din materiale de cea mai bună calitate, ambarcațiunile purtînd marca CPL Reghin — unitate a Ministerului Industriei Lemnului — sînt pretutindeni, în țară și peste hotare, adevărați mesageri ai iscusinței constructorilor români.

ION VALERIU POPA



*PREMII ÎN BANI,
AUTOTURISME,
PUTEȚI CÎȘTIGA
LA:*



◆◆◆ **PRONOSPORT**

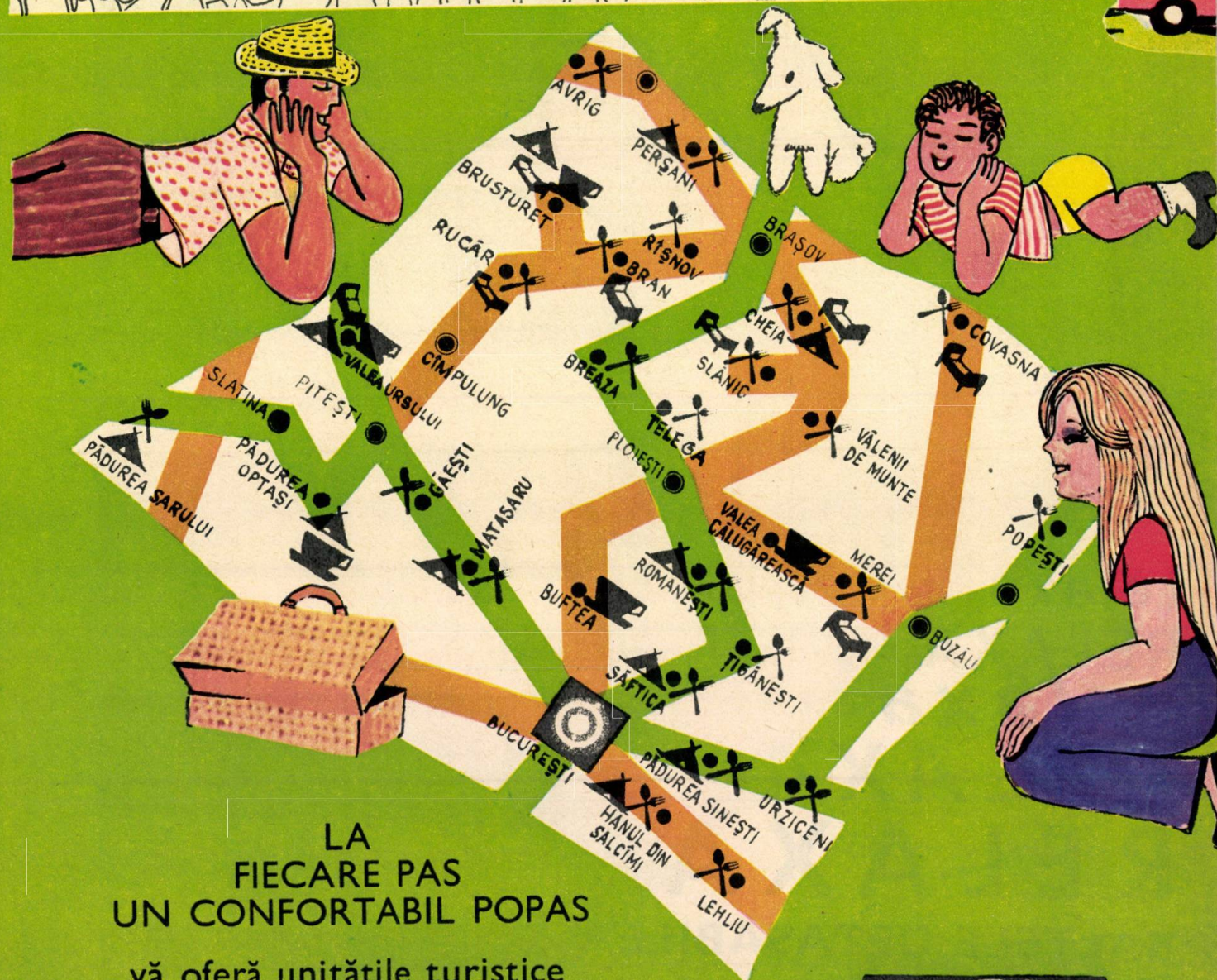
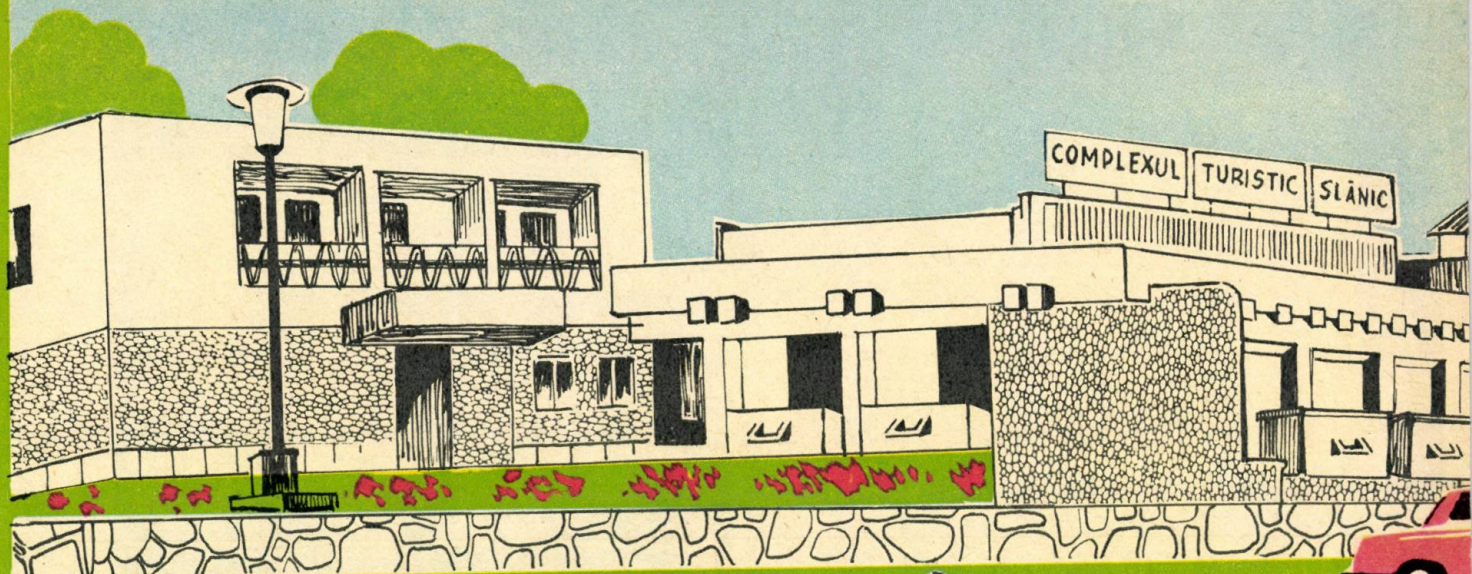


relaxa
RELAXA
relaxa
RELAXA
RELAXA

SALTELE DETAŞABILE

Produce de M.I.L.

C.I.L. - Pipera - Bucureşti



LA
FIECARE PAS
UN CONFORTABIL POPAS
vă oferă unitățile turistice
ale
COOPERĂȚIEI DE CONSUM



MELADUR MEROM EMAROM

Știți cum și-au cucerit
aceste produse succesul
în viața de toate zilele?

PRIN UTILITATEA, CALITĂȚILE ȘI ESTETICA LOR

Obținute prin presarea
unor filme decorative impreg-
nate cu rășini melaminice pe
plăci fibrolemnoase sau hîrtie
fenolică stratificată, din plă-
cile MELADUR sau MEROM
se poate confecționa un ele-
gant și modern mobilier co-
mercial, de laborator, pentru
bucătării, camere de locuit
și altele.

Aceleași utilizări se pot da
și produsului EMAROM, ob-
ținut prin emailare cu lacuri
de cuptor a plăcilor fibro-
lemnoase.

Plăcile MELADUR, ME-
ROM, EMAROM sînt de mare
efect în placarea pereților și
lambriuri în holuri, birouri,
camere de locuit, bucătării,

băi, fețe de uși sau pereți
despărțitori.

Largile posibilități de folo-
sire se datorează multiplelor
calități ale produselor res-
pective:

- nu se fisurea-
ză
- nu sînt sensi-
bile la frecare
sau la acțiu-
nea alimente-
lor, băuturi-
lor.
- se prelucrea-
ză cu scule o-
bișnuite de
tîmplărie și se
încleiază cu
adezivi sin-
tetic.

Se livrează în plăci de
2700/1700 mm., în diver-
se grosimi. COMENZI
DIRECT PE ADRESA:
COMBINATUL DE
INDUSTRIALIZAREA
LEMNULUI, PIPERA
BUCUREȘTI, șos. Pi-
pera nr. 48, sector 2 sau
prin EXPORTLEMN—
București, Piața Rosetti
nr. 4, sect 3.

MALADUR

MEROM

EMAROM



I.C.S. METALO-CHIMICE CLUJ
Unic în Cluj magazinul

unic

- autoservire produse chimice;
- economie de timp;
- abundență de produse;
- orar 8-20;
- adresa: P-ța Mihai Viteazul (bloc turn).

BIBLIOTECA ASTRA
SIBIU

almanah editat de revista «Cinema»

Adina DARIAN
redactor responsabil

Eva HAVAȘ
Ion FĂGĂRĂȘANU
Ștefan GEORGESCU

prezentarea artistică
Radu GEORGESCU



Tiparul: Combinatul poligrafic „Casa Științei”.

Exemplarul 15 lei

TRANSPORTURILE
AERIENE
ROMÂNE



pe
oceanul
aerian
cu
tarom



LONDON
● FRANKFURT
BRUSSELS
● PRAGUE
PARIS ● VIENNA
● ZURICH
● ROME
● ATHENS
● TEL AVIV
● CAIRO
MOSCOW
WARSAW
BUDAPEST
● BUCUREȘTI
SOFIA
● ISTANBUL
● BEIRUT



almanah cinema '71